
ML
60
.H21
8


SIGILLVM · COLLEGII · WELLESLEIANI
NON · MINISTRARI
SED · MINISTRARE
Inci Vita
pit Nova
1875





Herrn Dr J. Korngold

freundschaftlich zugeeignet

von Ed Hanslick.

Wien 8. Mai 899.

# Am Ende des Jahrhunderts.

# Am Ende des Jahrhunderts.

[1895—1899.]

(Der „Modernen Oper“ VIII. Teil.)

---

Musikalische Kritiken und Schilderungen

von

Eduard Hanslick.




Berlin.
Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.
1899.

# Inhalt.

Opern. Seite



Concerte.

**Concerte.**



**Denksteine.**



# Der Evangelimann.

Oper in vier Akten von Wilhelm Kienzl.

(1896.)

---

Was ein „Evangelimann“ ist, dürfte vielleicht nur wissen, wer in Wien noch ein Stückchen vormärzlicher Zeit mitgelebt hat. Aus meinem Fenster sah ich regelmäßig an Sonntag-Vormittagen einen Mann, noch häufiger einen Knaben, im Hofe sich einfinden und barhaupt ein Stück aus der Bibel vorlesen. Offenbar als bescheidenes Gottesdienst-Surrogat für jene Hausbewohner, die am Kirchenbesuche verhindert waren. Da pflegten dann die Dienstmädchen vom Fenster aus zuzuhören und dem weltlichen Prediger einige Kupfermünzen zuzuwerfen. Die tragische Geschichte eines solchen Evangelimannes hat der Wiener Polizei-Kommissär Florian Meißner uns in seinen Memoiren aufbewahrt, von wo sie Dr. Kienzl mit glücklichem Griff für seine Oper herausholte.

Auf der geistlichen Stiftsherrschaft St. Othmar leben zwei Brüder, Johannes und Mathias, der eine als Schullehrer, der andere als Amtsaktuar angestellt. Beide lieben

dasselbe Mädchen, die Nichte des gestrengen Justiziärs. Martha erwidert die Liebe des sanften, bescheidenen Mathias und stößt Johannes' freche Anträge zurück. Von diesem aufgehetzt, jagt der Justiziär den Mathias sofort vom Amte. Bevor er den Ort verläßt, nimmt Mathias Abschied von der Geliebten. Johannes belauscht die Liebesschwüre der beiden und rächt sich an ihnen, indem er Feuer an die Scheune legt. Der Verdacht muß auf Mathias fallen. Trotz seiner Beteuerungen wird der Unschuldige zu zwanzig Jahren Kerkers verurteilt. Der zweite Akt spielt dreißig Jahre später. Martha hat sich inzwischen aus Verzweiflung getötet. Mathias zieht nach überstandener Kerkerhaft als Evangelimann mit der Bibel von Haus zu Haus. In einem dieser Häuser liegt sein Bruder Johannes zu Tode krank und von Gewissensqual gefoltert. Er hört die tröstende Stimme des Evangelimannes, läßt diesen zu sich heraufkommen und beichtet ihm sein Verbrechen. Mathias erkennt den Bruder, der ihn zu Grunde gerichtet, verzeiht aber dem reuevoll Sterbenden und segnet ihn.

Der Komponist, welcher nach neuester Sitte vor der Bezeichnung Oper ausweicht wie vor glühendem Eisen, obwohl sie weit genug ist, das Höchste wie das Alltäglichste, Ernst wie Scherz und jedes Mischungsverhältnis zwischen Ton und Wort in sich zu fassen, nennt seinen „Evangelimann“ ein musikalisches Schauspiel. Es ist ganz eigentlich ein bürgerliches Rührstück von jener Gattung, welche, zeitweilig zurückgedrängt, doch immer wieder auftaucht, ja unsterblich bleibt, weil ihre Wirkung, namentlich auf deutsches Publikum, die allersicherste ist. Der Iffland-

Schröder-Kotzebuesche Jammer steht nur in den Litteraturgeschichten als überwunden; modernisiert, von geschickter Hand gestaltet, übt er noch immer die alte Wirkung. Selbst ein strenger Dramaturg und feiner Geist wie Karl Immermann bekennt in seinem Tagebuche: „Ich weine in den „Stricknadeln“, in „Menschenhaß und Reue“, worin habe ich nicht sonst geweint? Es giebt in jedem Menschen einen Punkt, der zum Pöbel gehört, diesen Punkt in mir trifft Kotzebue jederzeit mit Sicherheit. Der Aristokrat in mir detestiert den Mann, aber der Plebejer läßt sich von ihm rühren.“ Die feindlichen, schließlich versöhnten Brüder Rantzau, der aus dem Kerker heimkehrende Fabricius — um nur neuere Beispiele anzuführen — rühren das Publikum jedesmal zu Thränen; mit ihnen hat der „Evangelimann“ einige dramatische Motive gemein und auch die Wirkung. Die Tragik des Stoffes, welche schon mit der Verjagung Mathias' durch den Justiziär anhebt, um sich bis zu dem schmerzlich ergreifenden Ausgange zu steigern, hat Kienzl sehr geschickt durch Einfügung heiterer und gemütlicher Episoden gemildert: die Kegelpartie und der Tanz im ersten Akte, das Soldatenspiel der Kinder, die lokalen Figuren des Leiermannes, der Ausruferin und dergleichen im zweiten. Kienzl gebührt das Lob, daß er die heiteren und die tragischen Scenen in ein wohl abgewogenes Verhältnis gebracht, überhaupt seinen glücklich aufgefundenen Stoff mit überlegener litterarischer Bildung und Bühnenkenntnis für das Theater geformt hat. Bildung und Bühnenkenntnis scheinen mir auch die vorzugsweise bewegenden Kräfte seines musikalischen Schaffens zu sein. Sie arbeiten stärker in ihm und für ihn, als das specifisch

musikalische Talent. Fülle und Neuheit der Erfindung wird man seiner Partitur nicht nachrühmen; ich wüßte kaum eine einzige Melodie daraus als originell hervorzuheben. Kienzl ist kein Entlehner, aber ein sehr sensibler Anempfinder; er spricht unwillkürlich mit fremden Stimmen, insbesondere der Wagners. Kienzl war (falls ich die halbvergangene Zeit brauchen darf) ein ganz unbedingter Wagner-Enthusiast; davon liefern seine kritischen Aufsätze, wie auch seine früheren Opern vollgiltige Proben. Von Bayreuth, von jedem Takt und jedem Vers der „Nibelungen" berichtet er im Ton eines Verzückten. Er erzählt aber auch, wie es ihm übel bekommen, als er Wagner gegenüber eines Tages seine Sympathie für Schumann nicht ableugnen mochte. Wagner litt durchaus nicht, daß man andere Götter habe neben ihm. In heftigsten Worten entlud er gegen den „abtrünnigen" Kienzl seinen Zorn, der einer Verbannung gleichkam. Kienzl hat sich dem Donnergotte nie wieder genähert. Sollte etwa diese betrübende Erfahrung auch nur ein klein wenig dazu beigetragen haben, Kienzl von dem extremsten Wagner-Kultus abzulenken, so kann er sie ruhig verschmerzen. Mit weiteren Wagner-Nachbildungen, wie „Urwasi", hätte er niemals den Erfolg errungen, dessen sich jetzt sein „Evangelimann" erfreut. Die wertvollen Errungenschaften Wagners wird kein moderner Opernkomponist ignorieren, noch gewissen Wagnerschen Wendungen und Effekten sich völlig verschließen können, die seit fünfzig Jahren in der Luft liegen. Aber mit der Absicht sich hinsetzen, eine Oper im Nibelungenstil zu schreiben, ist das allerbedenklichste Unternehmen, und gerade in den „Nibelungen" erblickt Kienzl „erst den

eigentlichen Wagner". Auf diesen weiterzubauen ist lebensgefährlich, wenn auch nicht so außerordentlich schwer, wie manche glauben. Es gehört dazu eine glänzende Technik, großes Nachahmungstalent und recht wenig eigene Ideen. Wir sehen dies an den neuesten Musikdramen. Wer sind ihre Verfasser? Männer von Geist und Bildung, virtuose Dirigenten, Instrumentierungs-Künstler, kontrapunktisch gewandt und — melodisch impotent. Ihr Beispiel und „das Verderben der Unzähligen, die ihren Tod im gleichen Wagstück fanden", scheinen Kienzl rechtzeitig abgeschreckt zu haben. Er ist von seinem wackelnden Urwasi-Thron ins Dorf herabgestiegen zu österreichischen Bauern, Schullehrern und Amtsschreibern, über welchen als allmächtiger Wotan im braunen Kaputrock — der Justiziär waltet.

Dem realistischen Zug unserer Zeit folgt er als Textdichter und macht auch als Musiker dem Publikum freundliche Koncessionen. Chöre, Strophenlieder, Marsch- und Tanzstücke suchen sich uns durch leutselige Melodien einzuschmeicheln. So gut ihnen das gelingt, es läßt sich nicht leugnen, daß gerade die melodiösen Musikstücke im „Evangelimann" die schwache Seite von Kienzls Begabung verraten. Magdalena's Lied von der Jugendzeit, das überall den meisten Applaus einheimst, ist ein sentimentaler Bänkelsang, dem man zu viel Ehre anthut, wenn man ihn der berühmten Trompeterklage „Es wär' zu schön gewesen" an die Seite stellt. Die Lieder der Kegelschieber und der spielenden Kinder sind uns willkommen als erfrischende Episoden, aber originell können wir sie nicht nennen. Auch bei anderen Themen, die melodiöser an die Oberfläche

dringen, fragt man sich unwillkürlich: woher klingt mir das doch bekannt? Zum Beispiel die Motive in dem Liebesduett: „Wie dank' ich dir" (Des-dur), „Du teurer Mann" (A-dur), „Wir halten uns umwunden (Ges-dur); die Melodie des Johannes „Sieh', du bist jung" und andere. Sehr vieles erinnert nachdrücklich an Wagner, manches an Schumann, sogar (in den Liedern) an Lortzing. Neben und zwischen diesen liedmäßigen Stücken herrscht überall die Wagnersche Methode. Der Gesang bewegt sich, zwischen Kantilene und Recitativ schwebend, über einem selbständig fortlaufenden, polyphonen Orchestersatz, worin irgend ein kurzes Motiv durch alle Tonarten, Oktavengattungen, Umkehrungen seinen „unendlichen" Leidensweg zurücklegt. In diesem Musikstil bewährt Kienzl eine sehr erfahrene geschickte Hand. Ein Übelstand, der dabei empfindlich auffällt, ist der Mangel an rhythmischer Abwechslung. Ungebührlich vorherrschend ist der langsame oder doch bedächtige Viervierteltakt, und darin der pendelnde Rhythmus von gleichen Viertelnoten. Das verdoppelt die Monotonie mancher allzu breit ausgedehnten Scene. (Erzählung des Evangelimannes, Monolog des Johannes; alle drei Orchestervorspiele.) Im ersten Act zeugen das lang ausgesponnene Melodram zu Marthas stummer Scene und das Orchestervorspiel des Liebesduetts (ein förmliches „Intermezzo") von Kienzls starkem Talent für Stimmungsmalerei. Ein ebenso gelungenes Gegenstück zu diesen lyrischen Scenen ist die grelle Instrumental-Schilderung der Feuersbrunst; man sieht da förmlich die Funken fliegen und Balken zusammenstürzen. An dem Liebesduett selbst fesselt uns mehr die Empfindung als die Erfindung. Den

erfrischenden Eindruck der Volksscenen habe ich bereits erwähnt; nur sind die Späße mit dem Schneider gar zu verbraucht und übermäßig ausgesponnen. Im zweiten Akte üben wieder die Kinderspiele und die sich anschließende Scene mit dem Evangelimann ihre rührende Wirkung auf das Publikum. Daß hier die bewegende Kraft weit mehr von der Situation ausgeht, als von der ziemlich nebensächlichen Musik, ist keine Frage. Da aber der Komponist zugleich sein Textdichter ist, so gehört die ganze Wirkung ihm allein, und er braucht Lob und Erfolg mit keinem Zweiten zu teilen. Kienzl darf sich auf seinen Meister Richard Wagner berufen, der mir in dem bekannten Briefe über meine „Tannhäuser"-Kritik schrieb: „Die Wenigsten können sich klar sein, wem sie diesen Eindruck (vom Sängerkrieg) verdanken, dem Musiker oder dem Dichter, und mir kann es nur daran liegen, diese Bestimmung unentschieden zu lassen. Ich kann nicht den besonderen Ehrgeiz haben, durch meine Musik meine Dichtung in den Schatten zu stellen." Für die Erzählung des Evangelimanns schien dem Komponisten teilweise die Schilderung Tannhäusers von seiner Pilgerfahrt vorzuschweben. Aber die schauerlichen Klänge der gestopften Hörner und Trompeten, die kurz abgerissenen Kontrabaß-Figuren thun es allein nicht; was hat Wagner da für prächtige Motive! Für die Seelenqualen des Johannes findet der Komponist neben ergreifenden Accenten auch viel herkömmliche Theaterphrasen. Trotz der ermüdenden Breite dieser Scenen blieb aber die starke Wirkung auf die Zuhörer nicht aus.

Der „Evangelimann" hat in Wien einen außerordentlichen Erfolg zu verzeichnen. Wir gratulieren Herrn Kienzl

dazu und freuen uns aufrichtig, wenn ein junger österreichischer Komponist sich plötzlich weit über sein Erwarten gefeiert und belohnt sieht. Ob nicht auch ein klein bißchen über sein Verdienst? Das mag der Leser zwischen den Zeilen lesen. Den glücklichen Sieger dürfte es wenig anfechten nach dem geringschätzigen Urteil, das er über das ganze Geschlecht der Musik-Kritiker in seinen „Miscellen" ausgesprochen hat. Kienzl hegt ein so tiefes Mißtrauen gegen diese armen Menschen, daß er allen Ernstes verlangt, der Staat solle sie einem strengen Befähigungs-Nachweis unterziehen und „gerichtlich beeidigen". Vermutlich müßten sie den Eid nicht auf das Evangelium, sondern auf den Evangelimann schwören. Eine bessere Meinung dürfte hingegen nach seinem Wiener Erfolg Kienzl von einem gewissen „Allerwelts-Theater" und dessen ausschlaggebenden Elementen gewonnen haben. An der von Direktor Jahn so musterhaft geleiteten Aufführung des „Evangelimann" und an der Haltung des Publikums mußte der Componist wohl seine helle Freude erleben. Van Dyck und Reichmann sind die beiden mächtigen Säulen der Vorstellung. Bewunderungswürdig ist die Selbstbeherrschung, mit welcher Herr van Dyck, unser gemeiniglich silbergerüsteter und helmumflatterter Heldentenor, den schüchternen, gutherzigen Amtsschreiber spielt; so anspruchslos als blonder Liebhaber im ersten Act, so rührend und charakteristisch als alter Bettler im zweiten! Sein Evangelimann gehört zu den unvergeßbaren Gestalten. Auf einen Irrtum gedachte ich Herrn van Dyck aufmerksam zu machen, nämlich daß er in der Schlußscene seinen Bibelvers vor dem Fenster des Johannes mit stärkstem Stimm-

aufwand und theatralischer Leidenschaft vorträgt. Ein Blick in die Partitur belehrt mich jedoch, daß der Komponist selbst es vorschreibt. Mathias habe die Stelle „mit größtem, bis zur Ekstase steigendem Ausdruck“ zu singen. Immerhin scheint es mir ein Mißgriff, den van Dyck zu korrigieren wohl die Berechtigung hätte. Ein alter Bettler singt sein Evangelium nicht mit dem Affekt eines Rienzi oder Tannhäuser; viel wahrer und ergreifender würde es sein, wenn Mathias' Bibelspruch im Tone gesammelter inniger Frömmigkeit zu dem verzweifelnden Johannes hinaufdränge. Herr Reichmann, der mit der Heroenwelt noch fester verwachsen ist, als sein Kollege van Dyck, schien sich im ersten Akt nicht ohne Anstrengung auf das Niveau des hinterlistigen Dorfschulmeisters herabzustimmen. Im zweiten Akt, wo Johannes, allen philiströsen Beiwerks entkleidet, mehr einem zu Tod verwundeten Löwen gleicht, als einem kranken Schullehrer, da wuchs Herr Reichmann mit seiner Rolle und über die Rolle hinaus zu imposanter Höhe.

---

## Das Heimchen am Herde.

Oper in drei Akten von Karl Goldmark.

(1896.)

Man wollte es gar nicht glauben. Hat Goldmark sich wirklich Dickens' friedliches Heimchen auserwählt für seine neue Oper? Das klang ungefähr so überraschend, wie kurz zuvor die Nachricht, der alte Verdi komponiere eine komische Oper „Falstaff“. Denn gleich Verdi ist Goldmark eine eminent pathetische Natur, welcher man

so wenig wie früher Bellini und Spohr einen heiteren, kleinbürgerlichen Stoff zugemutet hätte. In der „Königin von Saba“ die Feierlichkeit und leidenschaftliche Glut des Orients, in „Merlin“ die mit dämonischen Elementen versetzte mythische Ritterwelt — in beiden Opern auch äußerlich die berauschende Pracht fremdartiger Gewandung und Landschaft. Selbst in seinen Konzert-Ouvertüren blieb Goldmark der Poet des tragischen Kampfes und Unterganges: Penthesilea, Sakuntala, Prometheus, Sappho. Und nun plötzlich diese Einkehr bei gutmütigen armen Landleuten, wo Keinem die Leber ausgehackt, Niemand von Amazonenhänden zerfleischt oder von Liebesnot zum leukadischen Felsen getrieben wird! „Das Heimchen am Herde“ ist eine der populären Geschichten, wie sie Dickens eine Zeit lang alljährlich seinen Lesern zum Weihnachtsfest bescherte. Nebst den „Weihnachtsglocken“ hat das „Heimchen“ den größten Erfolg und in England beispiellose Popularität erlangt. Dickens war in das Thema förmlich verliebt. „Es würde“, schrieb er 1845 an John Forster, „ein schöner und zarter Gedanke für ein Weihnachtsbuch sein, das Heimchen zu einem kleinen Hausgott zu machen, welcher schweigt bei dem Unrecht und dem Schmerz der Geschichte und wieder laut wird, wenn alles gut und glücklich abläuft.“ Er hatte sich nicht getäuscht. Thackeray nannte das Buch „eine nationale Wohlthat und für jeden, der es liest, eine persönliche Gunst.“ Für die deutsche Bühne ist, meines Wissens, noch keine von Dickens' Erzählungen bearbeitet worden, wenn auch der Dichter selbst etliche Kleinigkeiten für ein Liebhaber-Theater geschrieben und darin selbst mitgespielt hat. Der große Erfolg von Goldmarks Oper beweist, daß der

Komponist einen glücklichen Griff gethan und an A. Willner einen dankenswerten Bearbeiter gefunden hat.

Bei Dickens spielt die Geschichte am Weihnachtsabend. Der Fuhrmann John Peerybingle, der die Post aus dem nächsten Städtchen bringt, wird von seiner munteren jungen Frau Marie — er ruft sie bei dem Scherznamen Dot (Punkt, Klecks) — und ihrem Knäblein erwartet. Nachdem er die ungeduldige Menge, die nach Briefen und Packeten drängt, befriedigt hat, erinnert er sich, daß ein Fremder, den er im Postwagen mitgebracht, noch draußen stehe. Es ist ein stiller alter Herr, etwas erfroren und so taub, daß er jeder Frage, jeder Ansprache ausweicht. Er hat guten Grund dafür, denn er will nicht erkannt sein. In der Verkleidung steckt nämlich Edward Plummer, ein Jugendgespiele Dots. Vor einigen Jahren hat er als Matrose die Reise um das Weltmeer angetreten und daheim eine Geliebte zurückgelassen, die arme May, der er die Treue bewahrt. Die Nachricht, daß sie sich einem reichen alten Geizhals, Tackleton, verlobt habe, treibt ihn nach Hause, wo er vorerst unerkannt sich überzeugen will. Mit einem leisen Wort giebt er sich Dot zu erkennen. Sie erbleicht, faßt sich aber schnell und bewahrt das Geheimnis vor ihrem Manne, dessen zutäppische Ehrlichkeit den Plan vereiteln könnte. Wer zuerst Verdacht schöpft und den guten John mißtrauisch macht, ist Tackleton, der alte Spielwarenhändler, der sich der verwaisten May als Bräutigam aufdrängt. Er zieht John hinaus, und beide belauschen, wie Dot mit dem Fremden eifrig und vertraut spricht, ihn sogar in der Freude des unverhofften Wiederfindens umarmt. John, von Schmerz und Eifersucht überwältigt, beschließt,

den Fremden am nächsten Tage zu töten und das untreue Weib ziehen zu lassen. Da beginnt das Heimchen am Herd zu zirpen. „Kein Ton, den er hätte hören können, keine menschliche Stimme, nicht einmal die ihre, würde ihn so bewegt, so ergriffen und beruhigt haben." Das Gespräch, das jetzt das tröstende Heimchen mit John führt (der Librettist hat es in einen Monolog verwandelt), gehört zu den sinnigsten, hübschesten Stellen der Erzählung. Man weiß ja, wie bei Dickens alles Leben und Person wird. In der Fähigkeit, Tiere reden zu machen, ist er unvergleichlich. Die zahlreichen Vögel in seinen Romanen, der Rabe Barnabys, das Hündchen Jip im Copperfield, unser Heimchen am Herd sind lebensvolle Genrebilder. John wird durch einen Traum getröstet und bezwingt sich, bis er andern Tages erfährt, daß der Fremde kein anderer als Edward sei. Dieser weiß durch eine geschickte Verschwörung unter den Burschen des Dorfes Tackleton an dessen Hochzeitstag zurückzuhalten; er selber fährt in Tackletons Wagen mit May zur Kirche, von wo sie als junges Ehepaar zurückkehren.

Herrn A. Willner gebührt die Anerkennung, seinem Komponisten ein dankbares Libretto geliefert zu haben. Die Umformung dieser Erzählung zur Oper hat allerdings mancherlei Änderungen notwendig gemacht. So führt uns Dickens einige originelle, scharfgezeichnete Personen vor, welche Herr Willner fortließ, weil sie in die eigentliche Handlung nicht eingreifen, wie zum Beispiel der alte Caleb, ein bei Tackleton beschäftigter armer Arbeiter, der seine blinde Tochter Bertha in dem glücklichen Wahn erhält, sie hätte eine sehr schöne Wohnung und gute Kleider. Auch

hat der Librettist die Geschichte aus dem Duft der Christbäume und der glitzernden Schneelandschaft in den Sommer verlegt, vielleicht um das Heimchen, das doch ans Herdfeuer gehört, aus einem Rosenbusch hervortreten zu lassen. Dieser Zug, wie überhaupt die Ausbreitung der Elfenscenen verrät den effektkundigen Ballettdichter. Eine starke Unwahrscheinlichkeit hat er sich mit dem verkleideten Edward erlaubt. Dieser singt in Goldmarks Oper mit frischer Tenorstimme ein langes Seemannslied vor seiner Geliebten, und — sie erkennt ihn nicht, singt sogar die Schlußstrophe mit. Ja, alle halten ihn trotz seines jugendlichen Organs für einen alten Mann! Noch mehr: im dritten Akte singt er wieder ein Lied voll deutlichster persönlicher Anspielungen, und seine Geliebte ahnt noch immer nicht, wer neben ihr steht! Dazu gehört ein wahrer Köhlerglaube, wenn dieser Ausdruck heute, wo die Köhler auch nicht mehr alles glauben, gestattet ist. Eine Entschuldigung liegt nur in der zwingenden musikalischen Rücksicht auf den ersten Tenor. Aber eine andere, ganz willkürliche Änderung des Originals, für die nicht die geringste Nötigung vorlag, erscheint uns um so bedenklicher. Herr Willner beseitigt das Söhnchen Johns (das er allenfalls etwas älter machen konnte) und versetzt dafür Frau Dot in gesegnete Umstände. Für die Bühne sind derlei Umstände kein Segen. Am wenigsten, wenn sie fortwährend so nachdrücklich besprochen werden. Gleich zu Anfang erzählt das Heimchen dem Publikum, daß Frau Dot in der Hoffnung ist. Hierauf singt Frau Dot eine ganze Arie darüber, daß sie in der Hoffnung ist. Im dritten Akte widmet sie besagter Hoffnung ein eigenes Duett mit ihrem Manne, welcher darob in ein bei armen Fuhrleuten

nur selten vorkommendes Entzücken gerät. Unser Textdichter gefällt sich ungemein in dieser empfindsamen Hebammenlyrik; mir will sie weder zart noch geschmackvoll vorkommen. Auf die Bühne gehören nur fertige Kinder.

Also Goldmark Komponist einer kleinen, gemütlichen Dorfgeschichte! Nicht wenig überrascht von diesem Stoff, waren wir noch neugieriger darauf, wie gerade Goldmark ihm musikalisch beikommen werde. Natürlich war er sich darüber klar, daß die Hütte des Fuhrmanns ein ganz anderes Kolorit erheischt, als König Salomons Palast oder der Zaubergarten Merlins. Aber wird seine Natur es hergeben, wird er sich so weit verleugnen, verwandeln können? In der That, die Metamorphose ist ihm erstaunlich gelungen. Goldmark hat seine überströmende Lyrik gleichsam in Röhren gefaßt und sein volltönendes Pathos zwanglos auf den Ton einer schlichten Haus- und Herzensgeschichte herabgestimmt. Im „Heimchen" waltet eine künstlerische Selbstverleugnung, ein ruhiges Ebenmaß, das, ich wiederhole es, wenige von Goldmark erwartet hätten. Was die neue Oper auf den ersten Blick auszeichnet, ist ihre Abkehr vom modernen „Musikdrama", von dem angeblich alleindramatischen und alleinseligmachenden System Wagners. Im „Heimchen" wechseln Strophenlieder, Arien, Duette und Chöre; freie Parlandosätze flechten sich in die Kantilene; Liebende und Eheleute genieren sich nicht, in Terzen zu singen; einzelne Wörter und Sätze werden ohne weiteres wiederholt, mitunter sogar (wie in Johns „Alt und Jung") sehr oft. Die Melodien, meistens sangbar und einfach, bewegen sich in faßlichen Rythmen und Perioden; die Singstimmen herrschen, das Orchester begleitet — allerdings sehr teilnehmend. So

predigt denn das „Heimchen“ die nie veraltende Wahrheit, daß Musik ohne die Gesetze der Form und Symmetrie nicht existieren kann, soll sie nicht zu bloßem pathologischen Nervenreiz herabsinken. Was uns an Goldmarks neuer Oper zunächst erfreut und noch Tausende erfreuen wird, ist der natürliche Ausdruck der Empfindung. Goldmark, welcher („un chercheur“, wie die Franzosen sagen) in seinen früheren Werken gern auf die Suche nach Appartem, Ungewöhnlichem ausging, dem jedes starke Gefühl leicht in Ekstase, jedes Reizmittel in ätzende Schärfe überschlug, derselbe Goldmark findet im „Heimchen“ den liebenswürdigen, maßvollen Ton des Familienstückes und weiß ihn, sogar mit glücklichen Abstechern ins Komische, festzuhalten.

Wahrheit des Ausdruckes ist die erste Forderung an den Opernkomponisten, aber nicht die einzige. Finden wir sie ja auch in manchen sehr reizlosen Gesängen erfüllt, so muß doch noch ein positiver, schöpferischer Faktor hinzutreten. Und in diesem Betracht läßt sich nicht leugnen, daß die Gesänge im „Heimchen“ uns manches schuldig bleiben. Sie klingen nicht alle neu und originell. Ich erinnere beispielsweise an Mays Strophe „Einst war's so schön“, an Dots „Ein junges Weib“, an Edwards „Ach Heimath“ und „O eitel Glück“; unter den heiteren Gesangsstücken an Johns Fuhrmannslied, an Tackletons Entrée und seine Bräutigamsstrophen im dritten Akte, an die Chöre „Guten Abend“, „Hurra, Herr Bräutigam“ und „Lauf nur, lauf nur!“ Die eigentlich melodische Erfindung im „Heimchen“ ist etwas dürftig; sie schmeckt stellenweise nach Lortzing, ja noch weiter zurück nach Dittersdorf und Wenzel Müller. Und dennoch erfreute sich das Publikum herzhaft an diesen Gesangs-

stücken, die in ihrer rotwangigen Gesundheit sich nicht fürchten vor dem drohenden Schatten des jungen Goldmark. Daß solcher musikalischen Einfalt nicht das Salz fehle, dafür sorgt die Begleitung. Durch ein stets charakteristisches und interessantes Orchester, das uns bald durch satte Farben, bald durch zarte Lichter entzückt, weiß Goldmark auch dürftige Zeichnungen schön und lebensvoll zu kolorieren. Hand in Hand mit diesem Klangreiz wirkt seine harmonische Kunst. Man weiß, wie meisterlich Goldmark diese handhabt; sie würzt auch das „Heimchen", und recht stark, wird aber nie so beißend, wie manchmal in seinen früheren Kompositionen. Immerhin erkennen wir an einzelnen Manieren (und Goldmark hat deren wie jeder Künstler) den „Hofkomponisten der Königin von Saba", wie er einmal einem Fremden vorgestellt wurde. Die scharfen Modulationen, das Nisten in chromatischen und enharmonischen Gängen, insbesondere die auf- und niederrauschende Jagd chromatischer Accordfolgen! Diese Figur ist das teilnehmende Heimchen am Goldmarkschen Herde, das sich jederzeit meldet, wenn etwas los ist, Frohes oder Schmerzliches. Wir hören es lärmen, wenn John die Eifersucht quält und ebenso, wenn die Bauern mit ihren Postpaketen forteilen. Das Glänzendste als Orchester-Zauberer vollbringt aber Goldmark auf seinem eigensten Gebiet, der Welt des Phantastischen. Die Elfenchöre („Zum Tanz!") mit dem Traumbild am Schluß des zweiten Aktes und die „Apotheose" (um in der Sprache des Balletts zu reden, wohin es auch gehört) schimmern in märchenhaftem Glanz. Und das so enthusiastisch aufgenommene Vorspiel zum dritten Akt, welches die lustigen Chor- und Tanzmotive der Tackleton-

Scenen vorausnimmt und in anwachsender Stärke und Schnelligkeit bis zur Berauschung steigert! Gern hätte ich auf manche schöne Einzelheit noch hingewiesen (wie auf das prächtige Es-dur-Quintett), wäre mein Bericht nicht schon ungebührlich angewachsen. Es muß auch der Aufführung ihr Recht widerfahren.

Die Novität ist von Herrn Direktor Jahn sorgfältig vorbereitet und dirigiert, überdies sehr hübsch ausgestattet. Fräulein Renard singt die Frau Dot mit ungeschminkter Empfindung und liebenswürdiger Laune, Herr Schrödter (der nur zu jung aussieht in der Verkleidung) den Edward frisch und beherzt. Herr Ritter ist ein gemütvoller wackerer John, Herr v. Reichenberg ein ergötzlich komischer Tackleton. Neben diesem vortrefflichen Quartett bietet Frau Forster als Elfe ein entzückendes Bild, und Fräulein Abendroth als sentimentale May eine sehr annehmbare Leistung, wie fast immer, wo sie nicht in erster Linie steht. Das Intermezzo vor dem dritten Akte (eigentlich eine ausgewachsene Ouvertüre) mußte wiederholt werden — eine Virtuosenleistung unseres berühmten Orchesters. Unsere Freude über Goldmarks neuesten Erfolg ist stark und aufrichtig. Sie gilt nicht nur dem ausgezeichneten Künstler, sondern ebenso sehr dem Manne, dessen charaktervolle, jeder Reklame abholde Persönlichkeit in so hohem Grade die allgemeine Achtung und Sympathie genießt.

---

## Der Apotheker.

Komische Oper von Joseph Haydn.

Aufgeführt im Carl-Theater zum Vorteile der Allgemeinen Poliklinik.

(1895.)

Mit dem „Apotheker" haben wir nicht bloß ein neues Stück kennen gelernt, sondern auch einen neuen Mann: den Opernkomponisten Joseph Haydn. In dieser Eigenschaft war der Tondichter der „Schöpfung" den versammelten Zuhörern, ja auch deren Eltern und Großeltern höchstens dem Namen nach bekannt. Haydns Opern — er hat deren 19 geschrieben — sind längst so gut wie verschollen. In Finks „Geschichte der Oper" (1838) kommt nicht einmal sein Name vor. Schon zu seinen Lebzeiten wurden Haydns Opern wenig gegeben, noch weniger gefeiert. Er selbst lehnte ein Ansuchen der Prager Theater-Direktion mit der Motivierung ab: „weil alle meine Opern zu viel an unser Personale (zu Esterhaz in Ungarn) gebunden sind und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Localität berechnet habe". Man täuscht sich gern, aber vergeblich mit der Annahme, Haydns Opern seien bloß verdunkelt durch den Glanz seiner Symphonien und Quartette, der „Schöpfung" und „Jahreszeiten". Nein, auch völlig frei von jeder bedrückenden Nachbarschaft, geben diese Opern nur ein sehr bescheidenes Licht, und dieses Licht ist größtenteils ein abgeleitetes. Der unsterbliche Schöpfer unserer modernen Symphonie und Kammermusik, er ist als Opernkomponist ein Nachahmer der Italiener. Als ich mit all der Liebe und Ehrfurcht, die ich für Haydn empfinde, zum ersten Male in

der Hofbibliothek seine Opern studierte, geriet ich in eine Art trostloser Verwunderung.*) Zuerst seine berühmteste, für London geschriebene Oper „Orfeo“, die einzige, von der eine gestochene Partitur (bei Breitkopf) existiert. Nur wenige Stücke darin erheben sich über das Niveau der italienischen Tageskomponisten jener Zeit. Alles weichlich, süß, von Rouladen schier erdrückt, ein wahres Castrum doloris der dramatischen Musik. Daß Haydn seine Arien meistens sorgfältiger instrumentiert und harmonisiert, bietet uns wenig Ersatz für die Dürftigkeit ihrer Erfindung. Die naive Sinnlichkeit und Leidenschaft eines echten Italieners bewegt uns doch stärker, als so ein italienisch kostümirtes deutsches Phlegma. Glucks „Orfeo“ steigt durch die Vergleichung in fast unabsehbare Höhe. Eine aus Haydns ruhmvollster Zeit stammende Oper, wie dieser „Orfeo“, mußte auf talentlose Nachahmer die bedenklichste Wirkung üben. Sie wähnten, eine dramatische Neuheit zu schaffen, indem sie ihren deutschen Schlafrock pomphaft mit italienischem Flitter behingen. Haydns dramatische Werke sind übrigens ohne Nachwirkung geblieben. Hingegen hat der Charakter seiner übrigen Musik, der anmutige Fluß und naive Humor in den Symphonien und Quartetten ohne Frage eingewirkt auf die jüngeren Opernkomponisten seiner Zeit: auf Dittersdorf, Wenzel Müller, Weigl, Kauer. Dieser günstige Einfluß ist, mitunter bis auf direktes Anlehnen, nachweisbar. Wie Haydns „Orfeo“, so enthält

*) Die Wiener Hofbibliothek besitzt außer dem gestochenen Orfeo noch folgende Opern von Haydn in geschriebenen Partituren: Alessandro il Grande, Armida, Roland, l'Isola disabitata, Il mondo della Luna, La vera constanza, l'Incontro improviso.

auch seine große Oper „Armida“ (insbesondere der im Zauberhain spielende dritte Akt) musikalisch-reizvolle Nummern, mit denen man wohl eine Konzert-Aufführung wagen könnte. Auf dem Theater hatten beide, von Haydn selbst bevorzugte Werke keinen nachhaltigen Erfolg. Er mußte noch bei Lebzeiten seine Opern vollständig erdrückt sehen von denen seiner jüngeren deutschen, französischen und italienischen Zeitgenossen. Die relativ größte Verbreitung und Zuneigung hat von allen Haydnschen Opern noch sein „Orlando Paladino“ gefunden, besonders in der deutschen Bearbeitung als „Ritter Roland“. In Wien, in Graz, Brünn, Dresden, Berlin, Mannheim und Frankfurt ergötzte man sich an diesem kindischen Ritterstück und seinem Durcheinander von possenhafter Komik und sentimentalem Pathos. Dicht neben einer tragischen Arie Angelikas im italienischen Koloraturstil steht eine derb komische des Tenorbuffo Pasquale („Hätt' ich einen Schöpsenbraten, wär' mein Hunger bald vorbei!“). Auf die Zornesrouladen des Tyrannen Medoro folgt wieder ein Possenduett auf „a, e, i, o, u“. In ihrer Verzweiflungsarie („Gib mir Ruh' im kühlen Grab'“) singt Angelika auf das Wort „Grab“ sieben ganze Takte Rouladen und schließt mit dem hohen C und D. Roland, der Titelheld, ist vollends eine Art Gesangs-Holofernes („Ich möchte in Gewittern den Erdball zersplittern, das Weltall erschüttern“). Das Ganze also eine tragisch-heroische Oper mit eingelegtem Kasperl. Haydn war kein dramatischer Komponist. Und doch explodiert in seinen Oratorien stellenweise eine eminent dramatische Kraft; man denke an das Winzerfest und die Jagd in den „Jahreszeiten“! Im Rahmen des Orato-

riums fühlte sich Haydn frei, war er ganz er selbst; sobald er das Theater betrat, verfiel er der conventionellen italienischen Schablone. Am empfindlichsten im pathetischen Stil. Sein Naturell neigte entschieden zur Heiterkeit, zu Frohsinn und Scherz. Darum singt auch der Hanswurst Pasquino überzeugender, als sein großartig edler Ritter Roland, und wirken Haydns komische Opern, soweit wir sie kennen, echter und individueller, als die tragischen. Charakteristisch für Haydn war seine Vorliebe für die komischen Singspiele von Wenzel Müller. Wie Hummel erzählt, ist Haydn oft von Eisenstadt nach Wien gefahren, um Müllers „Sonntagskind" zu hören, das er als ein in seiner Art classisches Werk bezeichnete. „Der Apotheker" — zu dem ich auf diesem Umwege gelangen mußte — beweist Haydns Begabung für das komische Singspiel. Indem C. F. Pohl im zweiten Bande seiner Haydn-Biographie (1882) den „Apotheker" die einzige von allen Haydnschen Opern nannte, „welche zum Versuch einer Wiederbelebung zu empfehlen wäre", hat er wohl die erste Anregung zu dieser Wiederbelebung gegeben. Danken wir auch Herrn Hirschfeld, welcher die Oper aus dem Italienischen fließend übersetzt und ihre drei Akte sehr zweckmäßig in einen zusammengezogen hat.

Titelheld unserer Oper ist der Apotheker Sempronio, ein bornierter Alter, der, nach Gewohnheit aller Lustspielvormünder, sich um Herz und Hand seiner schönen Nichte Griletta abzappelt. In diesem Unternehmen wird er von zwei jungen Leuten gehindert, die beide in Griletta verliebt sind. Der eine ein reicher Geck, Namens Volpino, der andere, Mengone, ein schüchterner Jüngling, der Gri-

letta zuliebe als Lehrling bei dem Apotheker eingetreten ist. Die beiden Nebenbuhler, sowohl der begünstigte Mengone als der verschmähte Volpino, benützen die Leichtgläubigkeit des passionierten Zeitungslesers Sempronio, um ihm allerhand Possen zu spielen. Zuerst erscheinen sie als Notare, um Sempronios Heiratskontrakt aufzusetzen, dann kommt Volpino als türkischer Pascha. Verkleidungen waren ja die Hauptsache in einer richtigen Opera buffa; und immer wird bei dem Gefoppten eine schier unmögliche Dummheit und Blindheit vorausgesetzt. Natürlich führt schließlich der glückliche Mengone die Braut heim. Diese Handlung, die sich im Apothekerladen abspielt, entwaffnet uns durch die Anspruchslosigkeit ihrer possenhaften Komik. Dem Komponisten bot sie manche dankbare Situation und hübsch charakterisierte Personen. Die Musik leuchtet von naiver Heiterkeit und Anmut. Im Stil der italienischen Buffo-Oper gehalten, bei übrigens mäßigem Koloraturaufputz, ist sie dem von uns gekannten deutschen Haydn nicht unähnlich, nicht unwürdig. Glücklich erfunden und von solider Meisterhand ausgeführt sind die (im Original als Finale dienenden) Ensemblenummern: das Quartett mit den beiden falschen Notaren und die durch einen kleinen Männerchor verstärkte Türkenscene. Von den Arien muten uns am freundlichsten die erste des Mengone und die des Sempronio an.

Haydns „Apotheker" hat uns ein ruhiges Vergnügen bereitet. Heutzutage sind wir recht dankbar für anspruchslosen Frohsinn selbst altmodischer Façon, seitdem so selten eine Oper auftaucht, die nicht mit dem Kopfe an die Wolken stößt und mit den Füßen im Blute watet. Zum

Repertoirestück eines großen Opernhauses taugt freilich der allzu bescheidene „Apotheker“ nimmermehr. Mit seiner kindischen Handlung, seinen gemächlichen Tempos, seinen gleichmäßigen Rhythmen und Harmonien, seiner dürftigen Instrumentierung vermag er ein modernes Publikum kaum zu fesseln. Diese Musik hat weder Gegenwart noch Zukunft, aber ein buntes, lebendiges Bild der Vergangenheit rückt sie uns vor Augen. Drei bis vier Aufführungen des „Apotheker“ würden unserem Hofoperntheater immerhin nicht geschadet haben, das jetzt, bei bedenklichen Lücken im Personalstand und im klassischen Repertoire, förmlich in Monotonie einschlummert. Der Ruhm, den Wienern zum allerersten Male Haydn als Opernkomponisten vorgeführt zu haben, war doch auch nicht zu verachten. Freilich bedarf Haydns in Text und Musik vielfach veraltete Oper, um heute zu wirken, einer so vortrefflichen Aufführung, wie die vom letzten Sonntag.

Es war eine Mustervorstellung der Dresdener Hofoper im Carl-Theater. Frau Schuch-Proska und Fräulein Wedekind, Scheidemantel und Anton Erl — da ist kein Name darunter, der uns nicht lieb und vertraut wäre. Wer gedächte nicht gern der Susanne, Rosina, Rose Friquet von Clementine Proska, der liebenswürdigen, klassisch geschulten Gesangskünstlerin? Im „Apotheker“ hatte sie, aus Gefälligkeit für die plötzlich erkrankte Chavanne, den Volpino übernommen und überraschte in der ungewohnten Rolle eines jungen Gecken auf das angenehmste durch ihr degagiertes Spiel und feinen Gesangsvortrag. Fräulein Wedekind, unsere jüngste Bekanntschaft, erfüllte als Griletta auf das schönste die Erwartungen, die sie in

„Hänsel und Gretel“ so reichlich erweckt hatte. Wie schön sie den Ton ansetzt, wie musterhaft rein sie singt! Ein älterer, uns sehr werter Bekannter ist Herr Anton Erl, der den schüchternen Liebhaber Mengone mit der ihm eigenen natürlichen Grazie und Liebenswürdigkeit darstellt. Im kolorierten Gesang hat dieser Tenor heute noch keinen Rivalen in Deutschland. Herr Scheidemantel, berühmt als Oratoriensänger wie in ernsten Opernpartien, ist uns zum ersten Male in einer Bufforolle, als Apotheker Sempronio, erschienen. Die ursprünglich für einen Tenor (Karl Frieberth) geschriebene Partie stellt an den Sänger und an den Schauspieler nicht geringe Anforderungen. Herr Scheidemantel löst beide Aufgaben mit überraschender Leichtigkeit und komischer Wirkung. Dieses vortreffliche Sängerquartett würdig zu unterstützen, gab sich das Orchester des Carl-Theaters die lobenswerteste Mühe. Nur in moderne Operettenmusik eingespielt, würde es die ihm neue, fremdartige Aufgabe nicht so zufriedenstellend gelöst haben, hätte es einen weniger vortrefflichen Dirigenten als Herrn General-Musikdirektor Ernst Schuch an seiner Spitze gehabt. Herr Schuch mußte zu der kleinen Oper viele mehrstündige Proben halten, denn wenn auch Haydns Partitur keine eigentlich virtuosen Aufgaben stellt, so fordert doch das rasch und fein anschmiegende Akkompagnement der Sekko-Rezitation eine vollkommene Einübung. Es ist uns sehr wertvoll, die Bekanntschaft dieses gefeierten Dirigenten gemacht zu haben, welchem die Dresdener Hofoper ein hohes künstlerisches Ansehen verdankt. Gerne hätten wir sein Talent an einem größeren Werke sich bewähren sehen, aber auch im bescheidenen Rahmen offenbarte sich der Meister.

Für Wien war diese Aufführung ein Ereignis. Hatte doch keiner von uns mehr gehofft, jemals eine Oper von Haydn aufgeführt zu sehen! Der „Apotheker“ ist ein kleines Werk, aber es führt uns einen großen Mann in ganz eigenartiger glänzender Umgebung vor Augen: den Haydn als Operndirektor des Fürsten Esterhazy im Schlosse Esterhaz. Der bloße Anblick des Theaterzettels macht die wunderlichsten Erinnerungsbilder in uns lebendig. Das prachtvolle Esterhaz, mit seinem Schloß und Park, das der Fürst aus einem Sumpfe in ein zweites Versailles verwandelt hatte; das Schloßtheater, dessen Vorstellungen die höchste Aristokratie Österreichs und Ungarns versammelte; ihm gegenüber die Grotte mit dem berühmten Marionetten-Theater, für das ja Haydn auch Singspiele komponiert hat; Opernsänger und Orchester im beständigen Dienst des Fürsten; Haydn als Kapellmeister von 1767 bis 1790 auf hohen Befehl alles Mögliche komponierend und dirigierend! Diesen einen Luxus kennt unser reicher Adel längst nicht mehr: den musikalischen. Das Hof- und Kunstleben in Esterhaz dünkt uns als soziale und künstlerische Erscheinung in unabsehbarer Ferne und liegt doch erst ein Jahrhundert hinter uns. Wir achten es als einen unverhofften großen Gewinn, in Haydns „Apotheker“ einen lebendigen Ausschnitt jener merkwürdigen Zeit angeschaut zu haben. Die Wiedererweckung des „Apothekers“ war für uns mehr als ein Kuriosum; wir genossen sie als einen historischen Leckerbissen. Diese Erfahrung und diesen Genuß verdanken wir der unermüdlichen patriotischen und künstlerischen Thätigkeit der Fürstin Metternich. Nur ihr allein konnte es gelingen, die Perlen des Dresdener Hoftheaters und mit

ihnen Haydns Oper auf eine Wiener Bühne zu zaubern. „Notre-Dame de Vienne."

---

## Waldmeister.

Operette in drei Akten von G. Davis, Musik von Johann Strauß.
(1896.)

Wieder ein neuer Blütenzweig von Strauß' unverwüstlicher Jugend. Kaum ein Jahr, nachdem er zu seinem „Apfelfest" geladen, beschert er uns schon eine neue Oper! Und, gottlob, eine durchaus lustige. Strauß zählt nicht zu den Komponisten, die im Alter kirchlich fromm werden oder wenigstens fromme Kirchenmusik schreiben, wie Gounod, Liszt, Rossini. Auch Rubinstein mit seinem „Christus", Wagner mit seinem „Parsifal" gehören im Grunde dazu. Eher läßt uns Strauß an Verdis „Falstaff" denken, nur mit dem Unterschied, daß Strauß sein Leben lang immer lustig war, während Verdi es erst mit 80 Jahren geworden ist. Der „Waldmeister" steckt von einem Ende bis zum andern voll Heiterkeit. Das unterscheidet ihn von seinen Vorgängern: dem „Zigeunerbaron", „Simplicius", „Pazman", „Apfelfest", die wenigstens scenenweise auf der gefährlichen Spitze tragischen oder sentimentalen Stiles schaukeln und damit den arglosen Zuschauer aus der Stimmung werfen. „Waldmeister" biegt vielmehr in das Geleise von Strauß' wirksamster Operette „Die Fledermaus" zurück, sowohl mit seinem harmlos bürgerlichen Stoff wie mit dem consequent festgehaltenen Lustspielcharakter der Musik. Wo die Handlung spielt?

Darüber schweigt das Textbuch. Aber die Musik sagt es uns ganz unzweifelhaft: es ist ein österreichisches, ein gut wienerisches Stück.

Auf einer Landpartie wird eine lustige Gesellschaft von plötzlichem Unwetter überrascht und flüchtet in eine Mühle. Sämtliche Damen, die in jedem Sinne vielbeklatschte Sängerin Pauline an der Spitze, beeilen sich, ihre durchnäßte Toilette mit den Bauernkleidern der Müllerin zu vertauschen. Der Müller scheint gleichfalls eine ungewöhnlich stattliche Garderobe zu besitzen, denn auch die Herren der Gesellschaft, meistens Forstzöglinge, erscheinen alsbald in Müllerburschen umgewandelt. Diesen etwas undisciplinierten jungen Forsteleven folgt der erzürnte Ober-Forstrat Tymoleon v. Gerius auf den Fersen, allein er kann seine Strafpredigt nicht anbringen, da die Schuldigen sich alle rechtzeitig versteckt haben. Nur die muntere Pauline bleibt in ihrer Verkleidung allein in der Stube, entschlossen, als Müllerin sich für die bösen Nachreden zu rächen, welche der gestrenge Tymoleon andernorts gegen die Sängerin geführt hat. Sie legt es darauf an, ihn schleunigst verliebt zu machen, was ihr nicht allzu schwer fällt. Während die beiden sich zärtlich umschlungen halten, nähert sich leise die ganze Gesellschaft zum Triumph der Sängerin, dem Ober-Forstrat zur Beschämung. Vorher noch ist in der Mühle eine andere Figur aufgetaucht, die nicht zur Landpartie gehört: der sächsische Professor und Botaniker Herr Müller. Professoren sind im Leben zuweilen lächerlich, im Lustspiel immer. Unser Gelehrter trieft vom Regen; auch für ihn ist in dieser wunderbaren Rothberger-Mühle noch ein passender Anzug vorhanden, in welchem er für den

wirklichen Müller gehalten wird. Was nun der zweite Akt an Verwickelungen und Überraschungen produziert, läßt sich hier bloß andeuten; diese drolligen Mißverständnisse sind nur auf der Bühne ganz verständlich und von unfehlbar komischer Wirkung. Es treten da neue Personen auf: der Amtshauptmann Heffele, seine Frau Malvine und seine Tochter Freda. Letztere feiert eben widerwillig ihre Verlobung mit dem ihr durchaus unangenehmen Tymoleon. Welches Entsetzen für diesen, als unerwartet Pauline, die vermeintliche Müllerin, eintritt! Sie setzt unerschrocken ihre Komödie fort: nach dem Tête-à-tête mit Tymoleon sei sie von ihrem Manne verstoßen worden und eile nun dem Geliebten nach, um sich nie mehr von ihm zu trennen. Der Professor, von Tymoleon für den Müller gehalten, geht auf den Spaß ein und spielt, Genugthuung fordernd, den beleidigten Ehemann. Diese Verwirrungen benützt der junge Forsteleve Botho v. Wendt und macht der heimlich angebeteten Freda mit gewünschtem Erfolge seine Liebeserklärung. Zu rechter Zeit wird ein Maitrank gebraut, der die ganze Gesellschaft bald in übermütigste Heiterkeit versetzt. Man singt und tanzt und jubelt — ungefähr wie in der berühmten Ballscene der „Fledermaus". Der dritte Akt zeigt uns die ganze Gesellschaft, wie sie von ihrem Waldmeisterrausch sich am Kaffeetisch ernüchtert. Dabei nehmen die Liebesaffairen den günstigsten Fortgang. Die in den früheren Akten verwickelten Verhältnisse werden heiter gelöst, und die Komödie der Irrungen schließt mit einer dreifachen Heirat: Tymoleon gerät für immer in das Netz der schönen Sängerin, der Professor unter den Pan-

toffel der Kammerjungfer Jeanne, und Botho bekommt seine Freda.

Das Libretto des Herrn Gustav Davis bewegt sich in dem gemütlichen Tempo und heiteren Behagen des älteren deutschen Lustspiels. „Waldmeister" gehört zu den besseren neuen Operettentexten, von denen ja die meisten vergessen, daß witzloser Blödsinn ebensowenig unterhaltend ist wie stofflose Witzjagd. Unter den Personen des Stückes finden wir wenig neue Originale, aber zum Glück auch keine widerwärtigen. Im „Waldmeister" herrscht weniger die Komik der Charaktere als die der Situationen, Verwicke-lungen und Überraschungen. Diese wachsen reichlich und ungezwungen aus der recht glücklichen Exposition. Für den sächsischen Professor hat vornehmlich das Talent des Dar-stellers zu sorgen; für die Handlung ist er ein fünftes Rad am Wagen, thut aber seine komische Schuldigkeit, wenn die anderen versagen. Noch giebt es da ein sechstes Rad, das uns weniger Achtung abzwingt: die für Botanik schwär-mende Frau Amtshauptmannin Heffele. Sie erinnert an die lächerliche alte Gräfin in Lortzings „Wildschütz", welche uns mit der Deklamation griechischer Tragödien belästigt. Aber die Passion der Frau Heffele, eine nicht existierende Spezies schwarzen Waldmeister zu entdecken, ist doch noch viel uninteressanter. Im ganzen hat das Textbuch trotz mancher Längen und Lückenbüßer doch den wertvollen dop-pelten Vorzug, weder in sentimentales Pathos, noch in lascive Gemeinheit zu verfallen. Wie wenige unserer Operetten wissen sich ohne diese beiden fatalen Gewürze zu behelfen!

Der gemütlich heitere Charakter des Textbuches hat

auch sehr günstig auf die Komposition eingewirkt. Wie bereits erwähnt, schlägt Strauß zu unser aller Freude hier wieder den Grundton der „Fledermaus“ an. Daß dieser Ton im „Waldmeister doch nicht mehr ganz so neu und üppig klingt, wie in jener unverwüstlichen Operette, wird niemanden erstaunen. Genug, daß der siebzigjährige Johann Strauß noch heute sämtliche lebenden Operetten-Komponisten übertrifft. Er ist wirklich jünger, als sie alle, nur nicht mehr so jung, wie seinerzeit der junge Strauß. Er darf sich des zweifachen Glückes rühmen, daß man seine Jahre weder ihm selbst anmerkt, noch seiner Musik. Der Duft des „Waldmeister“ ist noch immer würziger echter Strauß, nur durch Abliegen milder geworden; er hat uns nicht toll berauscht wie die Gesellschaft des Herrn Heffele, aber sehr angenehm belebt und erheitert.

Gleich der erste Akt ist voll Leben und graziöser Melodie. Das beherzte Jagdlied, mit dem sich Pauline einführt, noch mehr ihr Duett mit Tymoleon sind allerliebste Stücke. Auch das Entreelied Herrn Streitmanns „Im Walde, wo die Buchen rauschen“ und Girardis sächsische Couplets fanden lebhaften Beifall. Der zweite Akt ist musikalisch noch reicher ausgestattet. Ein Terzett der Pauline mit den zwei sittenstrengen Amtspersonen wirkt durch seine graziöse Schelmerei ganz köstlich. Noch mehr das Finale, von dessen langsam wiegenden Walzermotiven der feurige Schluß sich überaus effektvoll abhebt. Auf den lieblichen „Trau-schau-wem“-Walzer dieses Finales hat uns schon die Ouvertüre aufmerksam gemacht, wo das Thema in Terzen von zwei Flöten geblasen und von den Geigen anmutig kontrapunktiert wird. Mit dem Finale des zweiten Aktes ist das drama-

tische Pulver so ziemlich verschossen; es bleiben dem Komponisten eigentlich nur drei, mit der Scene sehr locker zusammenhängende Lückenbüßer: die Couplets Tymoleons und Müllers, dann das Kaffee-Septett. Hier hilft die Musik uns und dem Textdichter angenehm über das Stillestehen der Handlung hinweg; insbesondere thun es die von Herrn Josephi gesungenen Strophen „So wunderschön!". Mit der Aufzählung dieser effektvollsten Gesangsstücke sind die Vorzüge der Partitur keineswegs erschöpft; zahlreiche Details im Orchester, die sich hier schwer beschreiben lassen, bereiten dem lauschenden Musiker ein Extravergnügen. Wenn der gleichmäßige Rhythmus einer Nummer monoton zu werden droht, schiebt Strauß schnell eine weiche Flötenpassage dazwischen, oder eine Pizzicato-Figur der Geigen, oder einen unerwarteten hellen Akkord der Waldhörner. Längere gesprochene Scenen im dritten Akte werden von einer so feinen melodramatischen Musik begleitet, daß man fast mehr darauf achtet, als auf die Reden der Schauspieler. Mit welchem Vergnügen haben wir wieder im „Waldmeister" der reizvollen, stets vornehmen und natürlichen Instrumentierung gelauscht, welche jede, auch die kleinste Komposition von Johann Strauß auszeichnet. Es ist wahrlich keine musikalische Majestäts-Beleidigung, wenn wir behaupten, es herrsche in seinem Orchester Mozartscher Goldklang.

Die Aufführung des „Waldmeister" gehört zu den besten des Theaters an der Wien. Fräulein Dierkens war uns als Pauline eine neue und durchaus erfreuliche Bekanntschaft. Sie behandelt ihr zartes Stimmchen sehr geschickt, fein und geschmackvoll. Ob sie nun singt, spielt

oder tanzt, immer ist sie graziös, dezent und von natürlicher Lebendigkeit. Meister Strauß kann mit dem Abend vollauf zufrieden sein.

---

## Walther von der Vogelweide.

Romantische Oper in drei Akten von Albert Kauders.

(1896.)

Die Oper, zu welcher Herr Kauders Text und Musik geschrieben, ist neuesten Datums. Wie mochte uns dennoch die Handlung so altbekannt vorkommen? Der Ritter, welcher in den heiligen Krieg ziehen muß, dort schwer verwundet in ein Kloster getragen wird und in der jüngsten Nonne seine Geliebte wiedererkennt — das alles haben wir ja als Gymnasiasten in vielen Romanen und Dramen gelesen, auch als „Kreuzfahrer von Kotzebue" aufführen sehen. Walther von der Vogelweide ist zwar meines Wissens noch nicht als Titelheld einer Oper aufgetreten, allein auch für unsere Novität giebt er nur den Namen her. Man kann den Kaudersschen Heldentenor eben so gut Kurt oder Adalbert heißen und die Herzogsburg anstatt Mödling etwa Nürnberg oder Wartburg. Die ganze Handlung enthält nichts Individuelles, nichts was speziell dem Charakter oder den Erlebnissen Walthers angehört. Denn daß man eines Waltherschen Liedes wegen gar nicht den Dichter persönlich zu inkommodieren brauche, beweist Herr Kauders selbst, indem er einer ganz andern Person (dem Ritter Kuenring) Walthersche Verse in den Mund legt. Auch die Einschaltung anderer Citate aus den Gedichten dieses größten

mittelhochdeutschen Lyrikers fruchtet wenig, da man in dem Orchesterschwall ohnehin kein Wort davon versteht. Um Titel und Rang eines Opernhelden zu verdienen, müßte dieser Walther irgend etwas, womöglich etwas Heldenhaftes thun oder erleben. In den beiden ersten Akten schwimmt er ausschließlich in Liebe und Lyrik; dann freilich zieht er in den Krieg gegen die Ungläubigen. Hat er das wirklich gethan? Es ist mit guten Gründen bestritten, daß Walther den Kreuzzug von 1228 mitgemacht habe; nach W. Scherer waren von ihm bloß die Lieder gedichtet, unter deren Gesang die Kreuzfahrer das heilige Land betraten. Gleichviel. Dem Dichter verkümmern wir nicht sein altes Recht, historische Nebensachen für seine Zwecke umzubiegen oder zu ignorieren. Wir bemängeln nur, daß dieser Kaudersche Walther von der Vogelweide sich durch nichts von anderen gepanzerten Veilchenfressern unserer Ritterkomödien unterscheidet. Da war Ulrich von Liechtenstein schon ein dankbarerer Opernstoff, mit seinen wunderlichen Einfällen und Abenteuern. Freilich hätte dieser Don Quixote des Minnedienstes nicht pathetisch, sondern fein komisch behandelt werden müssen.

Ich besinne mich, daß ich über die Handlung der neuen Oper räsonniere, ohne sie zuvor dem Leser pflichtgemäß erzählt zu haben. Das ist bald geschehen. Zwei Minnesänger, Reinmar und der von seinen Fahrten nach Österreich zurückgekehrte Walther, lustwandeln im Gespräch vor der Burg Mödling. Unversehens naht sich des Herzogs schöne Pflegetochter Hilgunde im Jagdkostüm und erkennt in Walther ihren geliebten Jugendgespielen. Sie fliegt ihm an die Brust und Beide singen ein Liebesduett, womit der erste

Akt schließt. Der zweite spielt im Burghof von Mödling. Die schon im ersten Akt stark hergenommenen Jagdhörner ertönen neuerdings, dann begrüßt ein Festchor den von seinen Jagdgenossen umgebenen Herzog. Ihm führt Reinmar den langvermißten holden Sänger zu, ganz wie Wolfram im „Tannhäuser". Walther singt ein Lied von „hehrster Heimatliebe" und erbittet sich zum Lohn — Minnedank für Minnesang — die Hand Hilgundens. Der Herzog gestattet dieser, nach ihrem Herzen zu wählen. Aber ein gleichfalls in Hilgunde verliebter, äußerst aufgeregter Ritter, Namens Kuenring, erhebt Anspruch auf ihre Hand, obwohl dieser „giere Geier" bereits im ersten Akt den so und sovielten Korb von ihr eingeheimst hat. Eben wollen die Rivalen ihre Schwerter kreuzen, als sehr rechtzeitig von Wien Herzog Leupolds Aufruf zum Kreuzzug eintrifft. Walther äußert den sehr begreiflichen Wunsch, zuvor wenigstens ein Jahr das Glück an Hilgundens Seite zu genießen. Der Herzog jedoch, ungehalten darüber, „daß ihn nicht rühret Zions Not", tadelt „solche Rede, die heiligster Erkenntnis kündet Fehde". Auch Hilgunde meint: „Du bist zu hehr für eitle Weibesminne!" — und so zieht denn der arme Walther „hin zum heilgen Land, zu kämpfen um das hehrste Pfand". Der dritte Akt spielt zwei Jahre später in einem Nonnenkloster nächst dem Lager der Kreuzritter. Hilgunde, trauernd um den totgesagten Walther, kniet (ganz wie Elisabeth im dritten Akt) stumm in brünstigem Gebete. Der treue Reinmar nähert sich ihr und beschwichtigt ihren „sehrenden Gram" mit dem Troste, daß ja Walthers Tod nicht zweifellos beglaubigt sei. „Sein hehres Wort bewegt ihr das Herz," beugt aber nicht ihren Entschluß, das

bindende Klostergelübde abzulegen. Da erscheint Kuenring, der unverbesserliche korbgewohnte Liebhaber, schwört Hilgunden, daß Walther tot sei, und erneuert in einem Atem seine Liebesanträge. Allein er „kann ihr nicht ersetzen des hehrsten Mannes Wert," und so tobt er sich denn in einer umfangreichen Haß- und Rache-Arie aus, während man Hilgunde im Kloster einkleidet. Schwerverwundet wird Walther hereingetragen. Zu ihm tritt Hilgunde als Pflegerin in das Krankenzimmer; sie erkennt ihn, verbleibt aber abseits. „Was gönnst du mir nicht der holdesten Nähe heilenden Zauber?" ruft der Kranke. Hilgunde schlägt den Schleier zurück; wir hören ein zweites und letztes Liebesduett. Es schließt mit einer heißen Umarmung, bei welcher die beiden von der Äbtissin überrascht werden. Ein jäher Tod befreit Hilgunden von dem ihr angedrohten „tiefsten Verließ".

Dem Leser dürften an diesem Stoff sofort zwei sehr bedenkliche Eigenschaften aufgefallen sein. Einmal die außerordentliche Dürftigkeit der Handlung, welche nur durch maßloses Ausdehnen der einzelnen Scenen die Dauer eines Theaterabends auszufüllen vermag. Sodann die sehr nahe Verwandtschaft der Handlung und der Charaktere (noch ganz abgesehen von der Musik) mit Wagnerschen Opern. Unleugbar ist die Ähnlichkeit Walthers mit dem Tannhäuser, der auch nach langer Irrfahrt von der Geliebten schwärmerisch begrüßt wird, dann vor der höfischen Versammlung singt und schließlich nach schmerzlichem Kampfe fortstürzt, „auf nach Rom!" Der Herzog, edel, weise, deutsch und langweilig, ist ein genauer Nachdruck des Landgrafen Hermann; Reinmar, der treue, selbstlose Freund und Beschützer des Liebespaares, ein Seitenstück zu Wolfram. Glauben wir in

den zwei ersten Akten uns auf die Wartburg versetzt, so erinnert uns der dritte an Tristan und Isolde. Über den todkranken Walther (der mit dem todkranken Tristan die erstaunliche Stimmkraft und Ausdauer gemein hat) beugt sich Hilgunde, ganz wie Isolde, in schmerzlicher Entsagung. Sie stirbt nach einem langen Liebesduett (oder an demselben) schleunigst den von Wagner erfundenen, in der Medizin unbekannten „Liebestod".

So viel von dem Textbuch. Hört man die Musik dazu, so glaubt man jeden Augenblick Wagner zu vernehmen. Mir ist kein zweites Beispiel vorgekommen, wo ein Komponist so vollständig, bis zur gänzlichen Selbstvergessenheit sich in die Ausdrucksweise, in den Ton, die Form, die Gesten eines Andern verlieren konnte. Herr Kauders ist ganz und gar in die Haut Wagners hineingeschlüpft, was leider zur Folge hat, daß wir weder einen echten Kauders vor uns haben, noch einen echten Wagner. Die Methode Wagners, den Singstimmen nur eine erhöhte Deklamation über einer ununterbrochen selbständig fortarbeitenden Orchesterbegleitung zuzuteilen, ist von Kauders mit peinlicher Genauigkeit beibehalten. Da seine Personen sich nicht durch charakteristische wirkliche Melodien auszeichnen (wie bei Mozart oder Weber), so geschieht es, daß in dieser angeblich allerdramatischsten Musik einer so singt wie der andere. Man lasse in den Gesängen Walthers, Reinmars, Hilgundens die Worte weg und sehe dann zu, ob man die Personen nach ihrer Individualität zu unterscheiden vermag. Sie singen alle in dem gleichen Ton pathetischer Salbung oder verzückter Exaltation. Kauders Musik setzt sich aus lauter Wagnerschen Redensarten zusammen, oft musivisch aus ganz

kleinen Partikeln derselben. Eigentlich nachahmen läßt sich nur die Manier, und ganz ohne Manier ist kein Meister. Durch die Nachahmer kommt sie erst recht zum Vorschein. Wir finden bei Kauders die uns wohlbekannte sprunghafte, oft unnatürliche Deklamation Wagners, zum Beispiel wenn Reinmar in dem Worte „Herzog“ die zweite Silbe um eine Oktave hinaufsteigen läßt und dergleichen. Auch der altmodische sentimentale Doppelschlag, eine Lieblingszierde von Wagners früheren Opern, kräuselt zahreiche Wässerlein im „Walther“. Bis auf die Vortragsanweisungen erstreckt sich der Wagnersche Einfluß; die Kaudersschen Personen müssen „mit großer Betonung“, „mit großem Ausdruck“ singen, auch wenn sie uns gar nichts Großes zu sagen haben. Die Solostimmen, auch der Chor, bewegen sich meist in anstrengend hoher Lage; in dem langen Finale des zweiten Aktes legen sie mit und gegen einander so furchtbar los, als wollten sie ihre eigene Langweile übertäuben. Das Schwergewicht liegt natürlich im Orchester. Manche Einzelheit des sorgsam ausgetiftelten Accompagnements würde interessieren, schlüge nur in diesem Tumult von Orchester-Effekten nicht einer den andern tot. So werden wir bald stumpf und ermüdet durch dieses nervöse Wühlen der Begleitung, die mit ihrem fortwährenden Farbenwechsel, ihren unaufhörlichen Modulationen, enharmonischen Rückungen und Trugschlüssen keinen Augenblick zur Ruhe kommt. Den Klavierauszug durchzuspielen, kostet keine kleine Arbeit, denn jeder Takt wimmelt von Kreuzen und Auflösern, Doppelkreuzen und Doppel-B. Das angenehme Gefühl der Sicherheit genießen wir kaum minutenlang; immer schwankt der Boden der Tonart vulkanisch unter unseren Füßen. Eine

Musik, die nicht Musik sein will, sondern nur „Ausdruck", glaubt jedes gesungene Wort im Orchester mit einem entsprechenden Farbenklecks interpretieren zu müssen. Zusammen geben aber diese Farbenkleckse im „Walther" ebensowenig ein Bild, wie die Wellenlinien der Gesangspartieen eine bestimmte Zeichnung. Oben und unten liegt die Schuld, daß nirgends eine Melodie plastisch hervortritt. Erst gegen Ende der Oper überrascht uns ein Gebet der Hilgunde („Die hehr du thronest") mit einfach begleitenden Akkorden. Offenbar hat die Situation den Komponisten Elisabeths Gebet ins Gedächtnis gerufen, wie denn fast jede Nummer im „Walther" auf ein Wagnersches Vorbild zurückweist. Die Exaltation des Orchesters steigert sich mitunter an recht unpassender Stelle zur Janitscharenmusik, z. B. in Kuenrings Bericht über Walthers Tod. Da toben Becken, große und kleine Trommel, als spielte die Schlacht leibhaftig auf der Bühne, während doch von ihr nur beiläufig erzählt wird. Ungern erinnern wir uns auch gewisser gräßlich dissonierender Akkordfolgen, wie zu Hilgundens Worten: „Fahre hin, du trügend Hoffen", oder in dem Schlußduett: „Der Tod allein kann uns noch scheiden". Flüchtig tauchen hin und wieder Lichtblicke auf, wenn der Komponist es versucht, natürlich zu sprechen und seine Melodien-Fragmente zu musikalischer Form zu einigen, wie in dem „Tandareilied" und einigen Stellen im letzten Liebesduett. Fassen wir nach diesen Einzelheiten das Ganze ins Auge, so müssen wir den großen Fleiß, die technische Geschicklichkeit, endlich die aufrichtig ideale Tendenz des Autors anerkennen. Das alles bleibt leider machtlos gegen die Unfruchtbarkeit des Bodens. Dem Komponisten fehlt

eben jede Spur von Originalität und schöpferischer Kraft. Als ich bei Durchsicht der Partitur die auffallend Wagnerschen Stellen anzustreichen begann, mußte ich nach den ersten Takten aufhören und entschloß mich lieber zu dem kürzeren Wege, bloß die original Kaudersschen Themen zu bezeichnen — da kam ich aber gar nicht zum Anfang. Nur eine einzige ruhigere, hübsch klingende Chormelodie („Liebreich von Sinnen"), die sich im zweiten Finale unzählige Male wiederholt, erinnerte mich nicht an Wagner. Sie ist von Gounod, in dessen „Romeo und Julie" sie am Schlusse des „Prologs", dann als Einleitung und Ende des Liebesduetts im vierten Akt eine bedeutsame Rolle spielt. Im übrigen so ziemlich alles Wagner: kopierter oder verwässerter oder vergröberter Wagner. Nur noch ein Schritt weiter auf diesem Wege und es entsteht etwas wie eine Wagner-Parodie, ein erheiternder „Walther von der Vogelscheuche". Aber dieser letzte Schritt unterbleibt; der Komponist verharrt in seinem hehren Ernste und überläßt uns einer sehrenden Langweile. Aus diesem neuesten Opernversuch kann man wieder einmal lernen, wie leicht und zugleich wie gefährlich es ist, ohne Wagners Geist in Wagnerschen Formeln zu komponieren. „O Walther, der du also sangest" — sei den Jungen ein warnender Freund!

Die Aufführung der neuen Oper verdient alles Lob. Sie ist schön ausgestattet und von Hans Richter gewissenhaft einstudiert. Die Hauptdarsteller, Frau Schläger, die Herren Winkelmann, Neidl und Grengg hatten ihre besten Kräfte eingesetzt und wurden nach den Aktschlüssen gerufen. Trotzdem läßt sich kaum behaupten, daß „Walther von der Vogelweide" gefallen hat und daß

das von Herrn Kauders dem Minnesänger errichtete Monument so lange dauern werde, wie dessen Erzstandbild auf dem Promenadeplatz zu Bozen. Unser Publikum ist zwar überwiegend wagnerisch, erkennt aber doch mit richtigem Instinkt, daß einer, der drei Stunden lang geläufig wagnert, darum noch kein Wagner ist. Übrigens schienen die Zuhörer die erlittene Enttäuschung mehr der Direktion des Hofoperntheaters, als dem Komponisten zur Last zu legen. Einem Autor kann es ja kein Mensch verdenken, wenn er sein Werk vortrefflich findet und damit vorzudringen sucht. Ob aber im vorliegenden Falle nicht die Hofopern-Direktion gar zu wenig Rücksicht auf ihr Publikum und ihre Künstler bewiesen habe, ist eine andere Frage.

---

## Die verkaufte Braut.

Komische Oper von Friedrich Smetana. Deutscher Text von M. Kalbeck.
(1896.)

Nun hat endlich auch unser Hofoperntheater die Braut verkauft. Etwas spät allerdings. Nach dem großen Erfolg der czechischen Aufführung im Ausstellungs-Theater 1892 waren bekanntlich zahlreiche Stimmen laut geworden für eine Aufführung der „verkauften Braut" in deutscher Sprache. Die Direktion der Hofoper wollte aber davon nichts hören; sie hatte es sehr dringend, Opern wie „Signor Formica" und „Cornelius Schut" liebevoll aufzufüttern zu deren sicherer Abschlachtung. Da griff das Theater an der Wien mutig zu und wahrte sich (1893) die Ehre der ersten deutschen Aufführung. Gerne gedenken wir ihres günstigen,

durch viele Wiederholungen bekräftigten Erfolges.*) In das allgemeine Lob jener sorgfältigen, für ein Operetten-Theater hochanständigen Aufführung mischte sich trotzdem der stille Seufzer: Wie schade, daß die Hofoper sich diesen Treffer entgehen ließ! Jetzt, drei Jahre nach dem Theater an der Wien, entschließt sich plötzlich Herr Direktor Jahn, der „Verkauften Braut" seine Pforten zu öffnen. Seltsamer Rückfall in eine frühere, längst verschollene Übung! Ältere Theaterfreunde entsinnen sich wohl der Zeit, da Wiener Vorstadtbühnen dem Hoftheater zuvorzukommen pflegten mit neuen Opern. Sensations-Opern von europäischem Ruf wie „Robert der Teufel", „die Hugenotten", „Tannhäuser", „Der Nordstern" (Vielka) waren auf der kleinen Bühne des Josephstädter und des Theaters an der Wien früher erschienen, als im Hoftheater. Desgleichen zahlreiche reizende Repertoire-Opern von Lortzing, C. Kreutzer, Auber, Adam rc. Damals besaßen die genannten Bühnen freilich ein tüchtiges Opernpersonal; man sang und spielte sehr gut in der Vorstadt. Das ist lange vorbei; neben den Possen und Ausstattungsstücken herrscht da nur noch die Operette. Die Hofoper ward bald aller Rivalen ledig und glückliche, alleinige Herrin über sämtliche Novitäten. Und trotzdem sehen wir heute abermals, wie eine Reminiscenz aus überwundenen Zeiten, die Hofoper hinter dem Vorstadttheater langsam nachhinkend. Es heißt, daß ein Lüftchen vom Seinestrand die „verkaufte Braut" gestreift und den schlummernden Ehrgeiz unserer Hofopern-Direktion neu angefacht habe. Las man doch schon vor Monaten

*) Vergl. „Fünf Jahre Musik von Ed. Hanslick. (Berlin 1896) S. 80. —

in französischen Blättern, daß auf Anregung der Fürstin Metternich die Oper Smetanas in der Opera Comique vorbereitet werde. Das Wort der Fürstin und das Beispiel Frankreichs — sie sind ja beide unwiderstehlich. Die künstlerische Autorität der Fürstin Metternich, welche unter Louis Napoleon den „Tannhäuser" in Paris durchgesetzt hat, überdauert alle Regierungsformen. Indem sie jetzt die komische Oper Smetanas der französischen Republik zuführt, beweist die Fürstin ihre musikalische Unbefangenheit und Vielseitigkeit. Tannhäuser und der Heiratskuppler Kezal, Elisabeth von Thüringen und die bömische Marie, der Sängerkrieg auf der Wartburg und die Jahrmarktspossen der Dorfbewohner — welche Gegensätze! Endlich Wagner und Smetana! Letzterer bekannte sich zwar persönlich als Verehrer Wagners und ist in seiner letzten Oper „Libussa" ihm auch vielfach nachgefolgt. Aber in der „Verkauften Braut" wird die schärfste Brille keinen Wagner-Stil entdecken, ebensowenig im „Kuß" und anderen Lustspielopern Smetanas. Ja, gerade der Gegensatz kommt dieser Musik heute zu statten und erklärt teilweise ihre nachgeborenen Erfolge. Man empfindet die einfache Sangbarkeit, die heitere Naivetät, das Volkstümliche dieser Gesänge als ein wohlthuendes Aufatmen nach dem aufreibenden Genuß und schmerzlichen Nervenreiz der „Musikdramen". In Paris scheint jetzt überdies ein günstiger Augenblick für fremdländische Musik eingetreten. So patriotisch konservativ der Franzose auch empfindet in theatralischen Dingen, er kann gegenwärtig mit einheimischen Opern-Novitäten unmöglich auslangen. Der eine Massenet vermag doch, bei all seinem Fleiße, dem Bedürfnisse nicht

allein zu genügen. Wie witzig, daß man die Pariser mitten in ihrem allerneuesten Wagner-Taumel wieder mit dessen geradem Widerspiel zu angeln vorhat: mit Smetana! Fast mochten wir den Franzosen mehr Verständnis zumuten für die „Verkaufte Braut", als für die Nibelungendichtung. Ihnen sind Wotan, Fafner, Fricka, Loge ohne Frage noch weit böhmischere Dörfer als das böhmische Dorf der guten Marie Kruschina.

Vor kurzem ist die interessante Thatsache bekannt geworden, daß eine französische Aufführung der „Verkauften Braut" bereits einmal geplant gewesen. Sie ist nicht zu stande gekommen. Aber die Vorbereitungen dazu blieben nicht ohne Einfluß auf die gegenwärtige Fassung der Partitur, welche Smetana, im Hinblick auf Paris, zu bereichern und aufzufrischen für nötig erachtete. Er fügte den bierbegeisterten Bauernchor, das Lied Mariens („Wie fremd und tot"), endlich den Tanz in der Komödiantenscene neu hinzu und teilte die ursprünglich zweiaktige Oper in drei Aufzüge. In dieser Gestalt und mit hinzukomponierten Recitativen an Stelle der gesprochenen Prosa hat die „Verkaufte Braut" überall freundlichste Aufnahme gefunden und auch im Hofoperntheater sehr lebhaft angesprochen. Mit dem vollen Reiz der Neuheit vermochte die Oper freilich hier nicht mehr zu fesseln; dafür besitzt sie andere, nachhaltigere Reize, die sich nicht so schnell abstumpfen.

Die Handlung — wir brauchen sie nicht von neuem zu erzählen — kennt man als gemütlich, heiter und einfach in ihrer Intrigue. Daß letztere auf einer crassen Unwahrscheinlichkeit fußt, läßt man den lebensfrischen Charakteren

und der guten Musik zuliebe nachsichtig hingehen. Ein schlauer Geschäftsmann, der, wie Kezal, alle Vorsicht eines Winkeladvokaten übt, wird es nicht unterlassen, im Heiratskontrakt den Taufnamen des Bräutigams aufzunehmen. Nur dadurch aber, daß in diesem Kontrakte und zwei Akte lang in allen darauf bezüglichen Gesprächen bloß vom „Sohn des Michna" die Rede ist, niemals von Wenzel Michna, wie der Liebliche heißt, ist der merkwürdige und verhängnisvolle Irrtum aller Beteiligten möglich. Die Musik ist bereits gelegentlich der früheren Aufführungen eingehend gewürdigt worden. Mit Unrecht pflegte Smetana selbst etwas geringschätzig auf seine „Verkaufte Braut" herabzusehen, weil er sie mühelos und weniger zu eigenem Ergötzen, als zu dem des Prager Publikums geschrieben hatte. Die „Verkaufte Braut" bleibt bei all ihrer Bescheidenheit doch der feste Grundstein von Smetanas Ruhm und Beliebtheit. „Der Kuß", „Das Geheimnis", „Dalibor" besitzen neben einer sorgfältigeren, mitunter üppigeren musikalischen Technik auch einzelne entzückende Musikstücke, denen kaum eines aus der „Verkauften Braut" gleichkommt. Als Ganzes aber steht letztere obenan unter seinen Opern; keine andere ist so einheitlich, so frisch und ungekünstelt, so national im besten Sinne. Von Wagnerschen Einflüssen zeigt sie, wie bereits erwähnt, keine Spur. Weniger platonisch als seine Liebe zu Wagner war Smetanas Begeisterung für Liszt. Allerdings konnte sich diese nicht in der Oper offenbaren, wohl aber in den symphonischen Werken. Wir kennen den Cyklus „Mein Vaterland" aus den Philharmonischen Konzerten. Bisher unbekannt waren hingegen drei (jetzt bei Simrock erschienene) symphonische Dichtungen,

welche Smetana während seines Aufenthaltes in Götaborg (1856 bis 1861) komponiert hat und die nach Form und Inhalt das Vorbild Liszts nicht verkennen lassen. Schon die Titel sind charakteristisch: „Richard III.“, „Hakon Jarl“ und „Wallensteins Lager“. Also ein englischer, ein dänischer, ein deutscher Stoff. Nirgends der leiseste Anklang an den böhmischen Musikcharakter, welchem Smetanas Opern ihren so eigenartigen Reiz verdanken. An diesen Orchesterstücken würde niemand den Komponisten der „Verkauften Braut“ wiedererkennen.

Die Aufführung der „Verkauften Braut“ im Hofoperntheater hat verdienterweise die lauteste Anerkennung gefunden. Es ging ein Jubel durch das Haus, wie wir ihn da seit langem nicht erlebt haben. Aufrichtig erfreut waren wir, Fräulein Mark wieder einmal in einer neuen Partie zu sehen. So weit sich aus dieser weder großen noch anstrengenden Rolle schließen läßt, befindet sich Fräulein Mark wieder im ungehemmten Besitze ihrer Stimme. Als Schauspielerin schien sie uns das Pikante zu übertreiben. Namentlich im ersten Akte war sie zu nervös aufgeregt in Ton und Mimik. Ein böhmisches Bauernmädchen war das nicht, noch weniger Smetanas Marie, welche als eine schlichte, innige Natur gedacht ist. Im zweiten Akt kam die Rolle der Sängerin besser entgegen; für das neckende Schelmenspiel, das sie mit dem blöden Wenzel aufführt, paßte diese malitiöse Beweglichkeit und Schärfe ganz gut. Rein gesanglich bietet diese Rolle keine glänzende Aufgabe; doch wußte Fräulein Mark einige zarte Stellen besonders fein zu gestalten. In schöner Verwendung der Kopfstimme ist sie jedenfalls vorgeschritten. Herr

Schrödter gefiel als Hans, wie in allen ähnlichen Rollen, durch sein lebhaftes, anmutiges Spiel und die wohlthuende Frische seines jugendlichen Organs. Die komische Figur des Heiratsvermittlers wurde durch die unübertreffliche Darstellung des Herrn Hesch zum Mittelpunkte der ganzen Oper. Die scharfe, dabei nicht aufdringliche komische Charakteristik, das prickelnde Leben des Vortrages und die musikalische Tüchtigkeit sind Vorzüge, die Herrn Hesch zu einem sehr wertvollen neuen Mitglied unserer Oper stempeln. Seine kräftige Stimme wirkt durch ihr Volumen, nicht durch Glanz oder sympathischen Wohllaut. Also eine echte Baßbuffostimme. Ob Herr Hesch, den ich nur in der Rolle des Kezal gehört, auch andere Aufgaben gleich vortrefflich zu lösen vermag, ist abzuwarten. Jedenfalls möchte ich gern annehmen, daß er ein gewisses bellendes Tremolieren der Stimme sich nur als charakteristisch für die komische Rolle des Kezal angeeignet habe und in edleren Gesangspartien davon abzugehen vermag. Dem Stotterer Wenzel kommt die gutmütige Komik des Herrn Schittenhelm trefflich zu statten. Besonders ergötzlich ist er im dritten Akte, wo die Passion für die schöne Esmeralda ihn in die drolligste Lebendigkeit versetzt. Die beiden bäuerlichen Ehepaare Michna und Kruschina werden von den Damen Kaulich und Walker, den Herren Frey und Felix sorgfältig gegeben. Wäre es aber nicht doch leicht möglich gewesen, sie etwas mehr zu individualisieren, schärfer von einander abzuheben? Besonders die beiden Männer sehen aus wie Doppelgänger und agieren wie Zwillinge. Es giebt in der „Verkauften Braut" zwei noch kleinere Rollen, die erst ganz zum Schluß episodisch auf-

treten und sehr wenig zu singen haben: der Seiltänzer-Prinzipal Springer und die Tänzerin Esmeralda. Wie wichtig sie beide für den Erfolg der Oper sind, zeigte sich, indem sie von Herrn Stoll und Fräulein Abendroth vortrefflich gespielt wurden. „Es giebt keine kleinen Rollen," pflegte der berühmte Hamburger Direktor Schröder zu sagen. Das Talent des Herrn Stoll für dergleichen komische Chargen ist bekannt; aber Fräulein Abendroth hätte man so viel Laune, koketten Uebermut und gar solches Ballettgenie nimmer zugetraut. Kurz, Fräulein Abendroth und Herr Stoll (denen sich noch Herr Marian als Kannibale beigesellte) haben sich in diesen schnell vorüberhuschenden Episodenrollen um die Vorstellung sehr verdient gemacht, denn ohne die possenhafte Seiltänzer-Episode würde sie recht matt auslaufen. Nicht nur langt der Stoff nur noch kärglich zu, auch die Musik lahmt im dritten Akt an vielen Stellen.

Die „Verkaufte Braut" ist im Hofoperntheater sehr gut ausgestattet — zu gut, möchte ich sagen. Im ersten Akt herrscht auf der Bühne eine ununterbrochen flutende unruhige Bewegung, welche, in der Absicht, „die Scene zu beleben", gerade die Scene stört. Was geht da nicht alles vor, dicht hinter dem Rücken der beiden Verliebten, die uns ihre Gefühle mitteilen! Ein geistlicher Herr schreitet über die ganze Bühne, von händeküssenden Bauernkindern umringt; Zigeuner werden vom Flurschützen arretiert und unter großer Teilnahme abgeführt; an allen Krambuden drängen sich Käufer und Schaulustige, beißen in Äpfel oder Marzipan; Bauernjungen schäkern aufdringlich mit den Mädchen u. s. w. Damit stiehlt man nur der Haupt-

sache die notwendige Aufmerksamkeit und macht die Zuschauer verwirrt. Auch im zweiten Akt, der zum Glück die Statisten und Choristen an die Wirtshaustische fesselt, war trotzdem ähnlicher Unfug angebracht. In seiner merkwürdigen Vorliebe für Arretierungen läßt der Regisseur während der schönsten Stelle des Duetts zwischen Marie und Wenzel einen Unbekannten am Ausschank verhaften, der, heftig mit dem Regenschirme gestikulierend, die Leute um sich versammelt und unter allgemeiner Aufregung fortgeführt wird. Da schaut natürlich das ganze Publikum auf diese stürmische, unerklärliche Nebenhandlung, muß unwillkürlich hinschauen und verliert so den Zusammenhang und den Eindruck des Duetts, welches uns ganz allein wichtig sein soll.

Die Tänze, die auch musikalisch zu dem Erquickendsten dieser Oper gehören, sind sehr hübsch arrangiert: ein Ergötzen für Auge und Ohr.

---

## Der Chevalier d'Harmental.

Komische Oper nach A. Dumas von Paul Ferrier. Deutsch von Max Kalbeck. Musik von André Messager.

Erste Aufführung im Hofoperntheater am 27. November 1896.

Mit überraschender Eile und Beflissenheit hat man den „Chevalier d'Harmental“ kaum sechs Monate nach seiner Pariser Première auf die Bühne des Hofoperntheaters verpflanzt. Mochte die Direktion fürchten, daß andere deutsche Bühnen ihr zuvorkommen würden? Die Besorgnis war unbegründet. Die Novität hatte in Paris

einen sehr mäßigen Erfolg, und Deutschland fühlte nach dem raschen Verschwinden von Messagers früherer Oper „La Basoche“ (Zwei Könige) kein Bedürfnis nach einer zweiten. Die Oper „La Basoche“, welche drei bis vier Jahre lang unbeachtet im Arbeitszimmer unseres Hofopern-Direktors ruhte, würde eine Aufführung in Wien jedenfalls mehr verdient haben. Auch kein Meisterwerk, ist sie doch musikalischer, lustiger, lebhafter, auch ein wenig melodienreicher, als der „Chevalier“, wenn überhaupt bei solcher Armut von „reich“ und „reicher“ gesprochen werden kann.

Sehen wir uns die Handlung der neuen Oper an. Den Mittelpunkt der Intrigue bildet die vom Fürsten Cellamare gegen den Regenten Philipp von Orleans angezettelte Verschwörung. Cellamare kam 1715 als Gesandter Philipps V. von Spanien nach Paris und organisierte hier auf Betreiben des spanischen Ministers Alberoni ein Komplott, welches den Sturz des Herzogs von Orleans und die Erhebung Philipps V. zum Regenten in Frankreich während der Minderjährigkeit Ludwigs XV. bezweckte. Die Verschwörung wurde entdeckt, Callemare verhaftet und über die Grenze gebracht. Er selbst erscheint weder in dem Drama von Dumas, noch in der Oper von Messager. In Wien hat man seinen Namen ohne Grund und ohne Respekt unter die nur im Ensemble beschäftigten Nebenpersonen gemischt. Zu den Verschworenen gehörte auch ein Chevalier d'Harmental, eine historisch dunklere Persönlichkeit, über welche unser Opernlibrettist mit voller dichterischer Freiheit verfügen konnte und die er deshalb zum Helden des Stückes machte. Die Oper beginnt mit einem Maskenfeste bei der Herzogin von Maine; sie führt

sich da als die Seele der Verschwörung ein, verschwindet aber sofort wieder aus der Handlung. Der junge Chevalier d'Harmental leistet ihr begeistert Heerfolge, verliebt sich aber gleichzeitig in eine ungenannte junge Sängerin, welche bei der allegorischen Festvorstellung als Königin der Nacht auftritt. Wer sie ist, erfährt Harmental erst im „zweiten Bilde".*) Hier sehen wir ihn in der Verkleidung eines Studenten der Theologie in dieselbe Pension einziehen, die seine „Königin der Nacht", eine arme Waise namens Bathilde, mit ihrem Vormund, dem Bibliothekar Buvat, bewohnt. Das Liebesverhältnis mit Bathilden schreitet gleichen Schrittes vorwärts mit dem politischen Komplott. Die Verschwörer — außer Harmental noch ein feiner Abbé, Brigaud, und ein wüster Kapitän, Roquefinette — versammeln sich nachts in enger Straße vor dem Hause einer Dame, welche den Regenten zum Souper erwartet. Hier lauern sie ihm auf, um ihn zu entführen. Der Regent kommt aber gar nicht herab, sondern nimmt infolge einer übermütigen Wette den Weg nach seinem Palais über die Dächer. Der nächste Akt spielt wieder in der gemütlichen Pension der Frau Denis. Während Harmental und Bathilde Liebesschwüre wechseln, hat über ihren Häuptern sich bereits das Gewitter zusammengezogen. Erzbischof Dubois, in Dumas' Drama der allwissende und allmächtige Spion, in der Oper jedoch unsichtbar, hat den mißlungenen nächtlichen Handstreich entdeckt und die Schuldigen dem Regenten verraten. Papa Buvat wird plötzlich

*) In Paris hat die Oper sechs Akte, im Textbuch und Klavierauszug deren drei, auf dem Wiener Theaterzettel vier. Thatsächlich sind die „sechs Bilder" richtige sechs Akte.

gefesselt in seine Wohnung gebracht, wo er verräterische spanische Aktenstücke, die er zu kopieren übernommen, ausfolgen soll. Um Bathilden und ihren Vormund zu retten, liefert sich Harmental freiwillig als Haupt der Verschwörung aus. Der dritte Akt spielt im königlichen Palast. Bathilde fällt dem Regenten zu Füßen und überreicht ihm einen Brief von seiner eigenen Hand. Darin wird ihre verstorbene Mutter, die Witwe eines braven Offiziers, der dem Regenten einst das Leben gerettet, aufgefordert, sich jederzeit um Schutz und Hilfe an diesen zu wenden. Bathilde bittet um das Leben Harmentals. Es sei zu spät, erwidert der Regent, das Todesurteil bereits unterschrieben und kundgemacht, doch wolle er eine Unterredung der Liebenden nicht hindern, ja ihre Vermählung unmittelbar vor Harmentals Hinrichtung gestatten. Während noch der alte Buvat in einer langen Audienz dem Regenten sein Leid klagt, öffnet sich der Hintergrund und zeigt uns die hell erleuchtete Kapelle. Die Vermählung ist vollzogen und Harmental vom Regenten begnadigt.

Das Textbuch charakterisiert jene abenteuernde Keckheit und zugleich praktische Geschicklichkeit, welche so vielen Werken der französischen Opéra Comique eine starke Wirkung, auch bei schwächerer Musik, sichert. Der „Chevalier d'Harmental" bringt eine prunkvolle Exposition (der Ball bei der Herzogin), eine spannende Verwicklung (das Komplott), endlich eine überraschende, bis zum letzten Augenblicke hingehaltene Lösung. Letztere, der Haupteffekt des Stückes, ist freilich nicht neu: im „Don César" von Massenet wird gleichfalls auf hohen Befehl eine Vermählung improvisiert, nach welcher der zum Tode ver-

urteilte Bräutigam sofort hingerichtet werden soll. Für beide Abenteurer, Don César und d'Harmental, hegen die Franzosen eine besondere Zärtlichkeit. Wie aus Victor Hugos Drama das Boulevardstück „Don César de Bazan" und aus diesem das Libretto für Massenet fabriziert wurde, so mußten auch die Erlebnisse d'Harmentals dreimal ihren Dienst thun: in dem Roman, dann in dem Drama des älteren Dumas, schließlich in Messagers Oper. Durch diese dritte Verdichtung hat die Handlung an logischem Zusammenhang und klarer Motivierung empfindlich eingebüßt; es werden da in Bezug auf historische Nebenumstände Voraussetzungen gemacht, die bei einem Opernpublikum nicht zutreffen können. Vieles zur Erklärung Notwendige mußte in der Oper wegfallen oder bis zur Unkenntlichkeit komprimiert werden. So viel ich in der Generalprobe und bei der Aufführung beobachten konnte: die Ratlosigkeit in Bezug auf die Handlung war allgemein. Zahlreiche Opern von Auber, Adam, Thomas bewegen sich in ebenso kompliziertem Intriguenspiel, da wird aber alles bloß Erklärende, Faktische in gesprochener Prosa rasch und verständlich erledigt. Der gesprochene Dialog, früher ein unentbehrliches Erfordernis der Opéra Comique, ist nun auch bei den Franzosen, dieser in Theaterdingen so konservativen Nation, verpönt wie bei den neuesten Deutschen. Es darf in der Oper, bei Strafe der stillen Verachtung, nur gesungen werden. Lediglich um der Form zu genügen, nimmt die Opéra Comique kein Werk an, in dem nicht ein paar gesprochene Worte, allenfalls zu melodramatischer Begleitung, vorkommen. Bezüglich des Inhalts ist der Begriff des Komischen fast ebenso spurlos verschwunden; in Paris

sind Stücke mit tragischem Ausgang, wie „Carmen", „Manon", „Werther", „komische Opern". Unser „Chevalier d'Harmental" findet allerdings dicht vor dem Blutgerüst eine glückliche Lösung; komisch ist aber nichts darin, man wollte denn die Unbehilflichkeit des schwachsinnigen Buvat oder die prahlerische Roheit Roquefinettes dafür nehmen. Mit allen seinen Schwächen steht das Libretto zum „Chevalier d'Harmental" doch hoch über der Musik. Wie sind heutzutage die Anforderungen bescheidener, die Maßstäbe kürzer geworden, die man an die Erfindungskraft der Opernkomponisten legt! Unwillkürlich mußte ich an die zaghafte Miene denken, mit der einst Heinrich Esser in einer Direktionssitzung Maillarts „Glöckchen des Eremiten" dem Hofoperntheater vorschlug, „weil die sehr unbedeutende Musik wenigstens eine wirksame Handlung begleite". Heute würde man nach einer so frischen melodiösen Musik mit beiden Händen zugreifen; seit vierzig Jahren klingelt das „Glöckchen" noch silberhell auf allen Bühnen. Im „Chevalier d'Harmental" beklagen wir die Armut an reizvoller Melodie, an plastischer Gestaltung, an rhythmischer Kraft. Es ist alles farblos, mühsam, schwerfällig. Die geschickte technische Mache, namentlich im Orchester, kann das fehlende musikalische Genie nicht ersetzen, kann nicht verhindern, daß wir, von Akt zu Akt ungeduldiger werdend, am Schlusse todmüde gelangweilt sind. Dankbare lyrische Ruhepunkte bietet dieses verwickelte Intriguenstück nur wenige; um so energischer hätte der Komponist alle melodische Kraft darauf konzentrieren müssen. Leider warten wir in dem langen Verlaufe der Oper vergeblich auf eine erquickende musikalische Oase. Der einleitende Festchor im ersten Akte ist

banal, das Männerseptett „Wir grüßen dich" ebenfalls, Bathildens Strophenlied „Ich bin die Königin der Nacht" trocken und reizlos. Unwillkürlich denkt man an das Gartenfest in „Mignon" und die so glanzvoll empor- sprudelnde Arie der Philine: „Ich bin Titania". Doch ich vergesse, daß die neuesten dramatischen Keuschheits- gesetze Triller und Verzierungen verbieten, sogar in einem Festkonzert bei der Herzogin von Maine. Die kleinbürger- lichen Scenen im zweiten Akt spinnen sich ohne Humor zähe fort. Nicht einmal in seinem D-dur-Andante („Sie war so schön") am Schluß des zweiten Aktes findet Raoul bezwingende Töne der Sehnsucht und Zärtlichkeit. Man muß die lyrischen Sologesänge Raouls und Bathildens aufmerksam verfolgen, um zu begreifen, wie es möglich ist, so unendlich lang fortzusingen ohne einen einzigen musika- lischen Gedanken. Das Beste in der Oper ist die nächt- liche Straßenscene, die auch dramatisch den lebendigen Mittel- und Höhenpunkt des Ganzen bildet. Ohne eigent- liche Originalität wirkt doch die Musik hier durch virtuose Technik. Nach dieser Scene geht es wieder stark abwärts im Hause Harmental. Ein rhythmisch lahmes, ermüdendes Liebesduett, das trotz aller hohen B und As nicht zünden will, schließt den zweiten Akt; ein noch reizloseres singen Harmental und Bathilde vor der Trauung. In dem Ge- spräch Buvats mit dem Regenten hat der Dichter einige humoristische Lichter aufgesetzt, denen der Komponist leider nicht folgt: die ganze Scene, trübselig und pathetisch, hält den Schluß ungebührlich auf. Ich wüßte aus dieser ganzen sehr langen Oper kein einziges Musikstück hervorzuheben, an dem man aufrichtige Freude hätte und das man wieder

zu hören wünschte. Einem Opernkomponisten auf melodischem Halbsold, wie Herrn Messager, kommt natürlich der Ausweg zu statten, lange recitativähnliche Dialoge über eine „unendliche Melodie" spazieren zu führen. Niemand wird dem Autor des Harmental die Ehre anthun, ihn in einem Atem mit Wagner zu nennen; aber Thatsache bleibt es, daß die neuesten französischen Opernkomponisten (ganz wie auch die deutschen) Wagners Methode praktizieren, „so weit die vorhandenen Kräfte reichen". Zu dem halb deklamatorischen, halb kantilierenden formlosen Singsang auf der Bühne spinnt das ruhelose Orchester seine angeblich „selbständigen" Melodien. Dieses Gespinst ist die seidene Schnur, mit welcher der Gesang erdrosselt wird. Messager legt alles Gewicht auf die dramatische Ausmalung seines Textbuches. Will man aber wirklich auf den Reiz musikalischer Formen und musikalischer Schönheit verzichten, dann scheint es uns einfacher, anstatt der Oper Dumas' gleichnamiges Schauspiel aufzuführen. Es ist ohne Frage verständlicher und wirksamer.

Ein geistreicher Pariser Musikkritiker, C. Bellaigue, schreibt über die Oper von Messager, sie sei ihm so langweilig gewesen, daß er sich „beinahe" nach Auber gesehnt habe. Beinahe? Nur beinahe? Inbrünstig, ganz und unverhohlen haben wir uns nach Auber gesehnt. Wie hoch stehen seine komischen Opern an musikalischem Talent, an Grazie und dramatischem Geist über diesem armen Ritter Harmental! Es ist leider unter den Pariser Kritikern und Komponisten Mode geworden, geringschätzig von Boïeldieu und Auber zu sprechen. Das französische Publikum erholt sich aber noch immer gern bei diesen liebenswürdigen

Meistern von dem traurigen Tiefsinn der Allerneuesten. Wollte nur auch zu unserer Erholung im Hofoperntheater einmal der „Schwarze Domino“ oder „Die Stumme von Portici“ aus vieljährigem Schlummer erwachen! Um bei den Franzosen zu bleiben: warum ignoriert man hier konsequent so erfolgreiche reizende Opern wie Délibes' „Lakmé“ oder Bizets „Djalmeh“, um die zehnfache Mühe, die zehnfachen Kosten an Messagers unglücklichen Chevalier zu wenden?

Die Aufnahme der neuen Oper war, wie untrüglich vorauszusehen, sehr lau. Was bei der Première an Beifall sich hervorwagte, dürfen die mitwirkenden Künstler getrost auf ihre Rechnung schreiben. Für die Titelrolle kämpfte Herr van Dyck mit allem ihm eigenen Talent und Feuer. Die anstrengende und doch nicht dankbare Rolle der Bathilde ward durch die liebenswürdige Persönlichkeit der Frau Forster gerettet. Charakteristisch in Spiel und Maske war Herr Hesch als Roquefinette; für dergleichen brutale Kraftmenschen paßt seine polternde Baßstimme. Sein Gegensatz, die feine Gestalt des Abbé Brigaud, fand in dem gewandten und vielseitigen Charakter-Darsteller Herrn Stoll die vollkommenste Verkörperung. Mit dem alten Bibliothekar Buvat gab sich Herr Ritter, dem die Rolle schlechterdings nicht zusagt, die redlichste Mühe. Ohne humoristische Färbung ist aber diese Figur gar nicht denkbar. Den Herzog von Orleans wußte Herr Neidl wenigstens als ein prächtiges Bildnis hinzustellen. Was uns an der ganzen Oper am besten gefiel, das waren die schönen Dekorationen und die vortreffliche Übersetzung von Max Kalbeck. Sinngetreu übersetzen, gut deutsch übersetzen und musikalisch übersetzen — wo findet man diese drei Eigen-

schaften so vollständig beisammen wie in den Arbeiten Kalbecks? Trotz alledem dürfte dem guten Chevalier d'Harmental in Wien keine so fröhliche Zukunft winken, wie in dem Libretto Messagers. Wir wüßten in Wien keinen „Regenten", der diesen Hochverräter zu retten vermöchte. Man wird ihn noch ein paarmal heiraten lassen, aber gewiß nicht begnadigen.

---

## Dalibor.

Oper in drei Akten von Joseph Wenzig; deutsche Bearbeitung von Max Kalbeck, Musik von Friedrich Smetana.

(1897.)

Wer einmal in Prag gewesen, der kennt auch den runden alten Turm „Daliborka", welcher vom Hradschin so trotzig in den tiefen Burggraben hinabblickt. Dort soll der als Hochverräter eingekerkerte Dalibor eine Geige verlangt und darauf meisterhaft zu spielen gelernt haben. Die Sage erzählt, sein wundervolles Violinspiel habe stets lauschende Zuhörer herangelockt, welche dem Gefangenen durch die Gitterstäbe Münzen hinabwarfen. In der Legende, im Bilde, im Bewußtsein des Volkes bleibt der gefangene Dalibor untrennbar verwachsen mit seinem Geigenspiel. Ist es nicht unbegreiflich, daß der Textdichter und sein Komponist dieses poetische, die Musik geradezu herausfordernde Moment sich konnten entgehen lassen? Die verkleidete Milada bringt doch eigens dem Dalibor eine Geige in den Kerker! Er dankt entzückt, legt aber das Instrument

unberührt beiseite. Die Beiden verlieren sich in einem langen Liebesduett; von der Geige ist nicht mehr die Rede. Hingegen schildert Dalibor in jedem der drei Akte gar schwärmerisch, wie einst sein Freund Zdenko so herrlich auf der Geige gespielt habe, was uns sehr wenig interessiert, da Zdenko in dem Stücke gar nicht vorkommt.

Professor Wenzigs Libretto ist fast durchaus freie Erfindung und, wie man sieht, keine von den besten. Das Historische daran beschränkt sich etwa auf folgendes. Der böhmische Ritter Dalibor hat sich (1497) der Burg Ploschkowitz zu bemächtigen versucht, indem er die Bauern gegen ihren Gutsherrn Wenzel Adam v. Drahenitz aufwiegelte. Die mit letzterem befreundeten Bürger von Leitmeritz zogen gegen Dalibor zu Felde, nahmen ihn gefangen und lieferten ihn zur Bestrafung an den König Wladislav aus. Dieser ließ den Landfriedensbrecher nach längerer Gefangenschaft im „Weißen Turm" des Prager Schlosses enthaupten.

In Smetanas Oper hat Dalibor den Burggrafen von Ploschkowitz getötet, um die Ermordung seines Freundes Zdenko zu rächen. Aus dieser Vorhandlung entwickelt sich das Drama. Wir sehen den König Wladislav Gericht halten und Milada, die Schwester des erschlagenen Grafen, Klage führen gegen Dalibor. Dieser gesteht freimütig die That, mit welcher er seinen Freund gerächt. Die Richter verurteilen ihn zu ewigem Kerker. Vergebens fleht jetzt Milada, deren Haß sich schnell in Liebe verwandelt hat, um Gnade für Dalibor. Ein unverhoffter Trost wird ihr nur in dem mutigen Zuspruch eines Landmädchens Jutta, welches, durch Dankbarkeit an Dalibor gefesselt, seine Befreiung plant. Im zweiten Akte sehen wir Milada als

Jüngling verkleidet in der Behausung des Kerkermeisters Benesch, dessen Vertrauen und Zuneigung sie allmählich gewonnen hat. Ganz wie Fidelio. Sie schmeichelt dem Alten sogar die Erlaubnis ab, zu Dalibor in den Kerker hinabzusteigen und ihm die Geige zu überbringen. Die Reue und aufopfernde Liebe Miladas wecken vollen Widerklang im Herzen Dalibors; über beider Umarmung fällt der Vorhang. Den dritten Akt eröffnet wieder eine feierliche Gerichtsscene unter dem Vorsitz des Königs. Der Fluchtversuch Dalibors soll noch am nämlichen Tage mit dessen Hinrichtung gesühnt werden. Milada, in Helm und Rüstung, wagt, von Dalibors Anhängern unterstützt, einen gewaltsamen Versuch zu seiner Rettung. Sie wird tödlich verwundet und stirbt in Dalibors Armen.

Das Textbuch, im Geschmack verstaubter Ritterstücke, ist von dürftiger Erfindung und leidet überdies an auffallendem technischen Ungeschick, zumal im scenischen Aufbau. Einheitlich entwickelt sich nur die Exposition, ähnlich wie im ersten Akte von „Lohengrin", nach Art eines zusammenhängenden Finales. Die Musik wirkt hier durchaus schön und bedeutend. Von den pianissimo einsetzenden Trompetenstößen steigert sich die gemessen vorschreitende Introduktion zu großer Kraft in dem Chorsatze: „Heut' hält der König selbst Gericht." Nach einem anfangs zarten, dann hell aufjauchzenden Gesang der Jutta, die auch den jetzt verpönten Schmuck einer Schlußkadenz nicht scheut, folgt der Einzug des Königs: eine von Trompeten auf der Bühne unterstützte feierliche Musik in langsamem Dreivierteltakt. Hier frappiert uns eine schon in Smetanas früheren Opern bemerkte Eigentümlichkeit; ich meine sein langes,

allzu langes Verweilen bei ein und demselben Motiv. Durch etwa fünfzig Andante-Takte hören wir, unverändert in den Bässen wie in der Melodie, dasselbe kurze Motiv, das nur dynamisch gesteigert wird durch allmähliche Anschwellung und Abnahme. Echt dramatisch ist Miladas Erzählung von dem nächtlichen Überfall; kraftvoll Dalibors Entgegnung. Da erklingt auch seine zarte, von einem Violinsolo anmutig umspielte As-dur-Cantilene, welche als Erinnerungsmotiv an Zdenko später mehrfach wiederkehrt. Den zweiten Akt durchschneiden recht ungeschickt drei Verwandlungen: ein Wirtshaus im Freien, dann die Wohnung des Kerkermeisters, endlich Dalibors Gefängnis. Der volkstümliche Soldatenchor vor dem Wirtshaus mit dem sich anschließenden Duett zwischen Jutta und ihrem Liebhaber Veit stehen in äußerst losem Zusammenhange mit der Handlung. Wir heißen sie trotzdem willkommen als die einzigen heiteren Lichtpunkte in der beklemmend düsteren Atmosphäre dieser Oper, die sonst nur zwischen dem Gerichtssaal und dem Kerker sich bewegt. Die nächste Scene bringt einen trübseligen Gesang des sein Los beklagenden Kerkermeisters und einen um so leidenschaftlicheren Gefühlserguß Miladas, welche in dem Gedanken an Dalibors Rettung schwelgt. Im Kerker erscheint dem schlafenden Dalibor sein toter Freund Zdenko, auf der Geige spielend; die Orchester-Begleitung ist von wundervoll süßem Klang, die Vision selbst etwas altmodisch; mehr zart empfunden als originell erfunden klingt der ihr nachträumende Gesang Dalibors. In der folgenden Scene zwischen Dalibor und Milada giebt der Komponist sein Bestes. Trotz seiner großen Länge wirkt dieses Liebesduett mächtig ergreifend auf den Zuhörer. Den

dritten Akt spaltet wieder ein Zwischenvorhang in zwei Teile: zuerst die feierliche Gerichtssitzung, die, mit Dalibors Verurteilung schließend, zu dem ersten Akt ein unwillkommenes Duplikat bildet, sodann der Angriff auf die Burg und Miladas Tod. Die Schlußscene hat durch Direktor Mahler eine ungemein glückliche Abänderung und Verbesserung erfahren. In Smetanas Original stürzen nach dem rührenden Frauenchor an Miladas Leiche plötzlich Bewaffnete auf Dalibor los, welcher mit verblüffender Schnelligkeit sich rechtzeitig ersticht. Dieser ganze plumpe Spektakel dauert kaum drei Minuten, welche jedoch auf allen Bühnen hinreichten, das Publikum aus der Stimmung zu reißen und den Erfolg der Oper zu gefährden. Mahler läßt hier nach dem sanften Trauergesang an Miladas Leiche, dessen Nachspiel er um ein Weniges weiterführt, den Vorhang langsam fallen. So scheidet der Zuhörer von dem Werke im Nachgefühl sanfter Rührung, ohne durch den so derb übers Knie gebrochenen Schluß an gefährliche Trauerspiel-Parodien erinnert zu werden.

Die Bereicherung unseres Opern-Repertoires mit Smetanas „Dalibor" verdient den aufrichtigen Dank aller Musikfreunde. Das Wiener Publikum kannte dieses Werk nur aus der Theater- und Musikausstellung vom Jahre 1892; in Kalbecks wohlklingender deutscher Übersetzung ist es neu für uns und neben der „Verkauften Braut", dem „Geheimnis" und dem „Kuß" die vierte Oper Smetanas im Besitzstande des Hofoperntheaters. Hoffentlich fügt man auch eines Tages „Die beiden Witwen" dazu, eine kleinere komische Oper, deren Besetzung und Studium wenig Mühe verursacht. Gegenüber diesen heiteren, idyllischen Stücken

legte Smetana selbst weit größeren Wert auf seinen heroischen „Dalibor"; er pflegte ganz speziell von der „Verkauften Braut" sehr geringschätzig, als von einer Spielerei zu sprechen, zu welcher nicht Ehrgeiz, sondern Trotz gegen seine Gegner ihn veranlaßt habe. Diese hätten nach seinem Erstlingswerke „Die Brandenburger" ihm vorgeworfen, er sei ein Nachahmer Wagners und werde niemals eine leichte nationale Oper zu stande bringen. Nicht immer unfehlbar richtet der Autor in eigener Sache; von seinen Kindern ist das eine nun einmal sein Liebling, ein anderes das Aschenbrödel. Das Maß des daran gewendeten Eifers und Ehrgeizes bestimmt häufig sein Urteil. Uns gilt trotzdem die „Verkaufte Braut" als das Beste, Originellste, was Smetana an Opernmusik geschrieben. Das national-czechische Element, das uns ja in seiner Musik am lebhaftesten anspricht, ist in keiner seiner übrigen Opern so rein und schön ausgeprägt, wie in der „Verkauften Braut". Hier hatte der volkstümliche Inhalt überaus günstig der Musik vorgearbeitet. „Dalibor" behandelt zwar auch einen nationalböhmischen Stoff; die Musik hat jedoch nichts von dem köstlichen unverkennbaren Erdgeruch der „Prodaná nevesta" oder „Hubička". Kaum daß in der von Violinfiguren umspielten As-dur-Melodie Dalibors im ersten Akte ein slavisches Lüftchen weht. Als Kunstwerk höheren Stiles und gereifter Technik dürfte Smetana immerhin den „Dalibor" höher stellen: aber die Erfindung fließt darin nicht so leicht, so reizvoll und ursprünglich, wie in der kleineren Oper. Die bereits oben erwähnte Eigenheit Smetanas, ein kurzes Motiv durch eine lange Reihe von Takten unerbittlich zu wiederholen, drückt auf mehr als einem Musikstücke in

„Dalibor“. Er kann sich oft von einem bestimmten Rhythmus, einer einmal angefaßten Figur nicht losmachen und ladet dadurch auf ganze Scenen eine Wolke von Monotonie. Dalibors Gesang im Kerker „Mein Zdenko“ wird in sehr langsamem Tempo durch volle fünfzig Takte ununterbrochen mit derselben Stakkatofigur in Sechzehnteln begleitet — wer sollte da nicht ermüden! Wie denn überhaupt Dalibor bei jeder Erinnerung an Zdenko in eine lang anhaltende rhythmische Eintönigkeit verfällt. Wie solche eigensinnig festgehaltene Monotonie den musikalischen Reiz abschwächt, so wird andererseits die dramatische Wirkung vieler Scenen durch zu reichlich eingeschobene Orchester-Zwischenspiele gehemmt. In der Erzählung Miladas vor Gericht erwartet das Gefühl des Zuhörers ein rascheres Fortschreiten, desgleichen in der langen Verteidigung Dalibors — die Wirkung beider wird unterbunden durch das so häufig dazwischenredende Orchester. Das sind unter anderm die Ursachen, warum wir in „Dalibor“ zwar durch ungemeine Schönheiten uns erhoben und gefesselt, aber am Ende doch ermüdet fühlen und schließlich der Natur in der „Verkauften Braut“ den Vorzug geben vor der Kunst im „Dalibor“. Den hochbegabten, seine Aufgabe vollkommen meisternden Musiker verrät allerdings jede Nummer. Strenge und doch zwanglos schmiegt die Musik sich der Scene an, charakterisiert die Personen, trägt und färbt die Stimmung durch den Zauber des Orchesters. Dabei maßt die Instrumental-Begleitung sich keine Vorherrschaft über die Singstimmen an; nirgends wird der Gesang zu nebenherlaufendem Schatten einer unendlichen Orchester-Melodie verkümmert. Daß man ehedem in Prag

den „Dalibor" als einen Abklatsch Wagners bezeichnen und ablehnen konnte, ist uns heute kaum mehr begreiflich. Als „Dalibor" entstand (zwischen 1866 und 1868), beherrschten „Tannhäuser" und „Lohengrin" alle Bühnen; kein Wunder, wenn Smetana, ein aufrichtiger Verehrer Wagners und Liszts, unbewußt etwas von dem berauschenden Geist dieser Werke mit einsog. Das für den eigentlichen Wagnerstil entscheidende Werk „Tristan", von Wagner selbst als das erste bezeichnet, welches seinen „strengsten Anforderungen entspricht", — den „Tristan" hat Smetana damals nicht gekannt, ebensowenig wie die „Nibelungen". Ich finde im „Dalibor" mehr Anklänge an Weber und Beethoven, als an Wagner. Was zumeist an diesen erinnert, ist der Aufbau des ersten Aktes, der vom Textbuche aus ein ebenso unverhülltes Seitenstück zu „Lohengrin" bildet, wie der zweite Akt zum „Fidelio". Daß Smetanas „Dalibor" weder das eine, noch das andere jener Vorbilder erreicht hat, unterliegt keinem Zweifel. In seinen dramatischen Grundsätzen trifft Smetana vielfach mit Wagner zusammen; hingegen ist die musikalische Erfindung im „Dalibor" vollkommen selbständig und frei von jeder Anleihe bei Wagner. Somit haben nach dieser Richtung vom „Dalibor" weder die Wagnerianer viel zu hoffen, noch deren Gegner etwas zu fürchten.

„Dalibor" wurde im Hofoperntheater mit teilnehmendster Andacht gehört, mit lebhaftem Beifalle aufgenommen. An diesem Erfolg hat die treffliche Aufführung kaum geringeren Anteil als die Komposition selbst. Für die eigentliche Heldin der Oper, Milada, ist Frau S e d l m a i r wie geschaffen. Nicht nur ihre imposante Erschei-

nung, auch ihr ausdrucksvolles, in großen edlen Linien sich bewegendes Spiel, ihre gediegene Gesangstechnik und warme Empfindung verkörpern und beleben diese Gestalt von Anfang bis zu Ende. Milada gehört zu den anstrengendsten Partien. Aber auch die zweite Frauenrolle neben der dramatischen Heldin, das Bauernmädchen Jutta, ist vom Komponisten nicht viel schonender behandelt. Fräulein Michalek, das jüngste Mitglied unserer Oper, löste diese neue Aufgabe mit überraschendem Gelingen. Ihre anmutige Persönlichkeit, gewandte Darstellung und warme Vortragsweise verbürgen ihre künstlerische Zukunft. In dem ihr zusagenden Rollenkreise ist sie jetzt schon ein wertvoller Besitz unserer Oper. Unter den Männerrollen ist einzig der Titelheld, Dalibor, von größerer Bedeutung. Herrn Winkelmanns ritterliche Erscheinung und energischer Vortrag kommen dieser Rolle vortrefflich zu statten.

Ganz besonders hat Herr Direktor Mahler sich um die Aufführung des „Dalibor" verdient gemacht. Er teilt mit Wilhelm Jahn die wertvolle Eigenschaft, sein Augenmerk nicht bloß der Partitur, sondern auch stets dem Bühnenbilde zuzuwenden, der dramatischen wie der musikalischen Wirkung überall feinsinnig nachzuhelfen. Mit eindringendem Verständnis und minutiöser Sorgfalt hat Mahler den „Dalibor" einstudiert. Wie er jede Feinheit der Partitur hervorhebt, die harmonische Einheit des Ganzen festhält, hie und da mit einer bescheidenen Kürzung oder Verlängerung die Wirkung steigert, wird keinem Kenner des Werkes entgangen sein. Jung, erfahren und ehrgeizig, ist er hoffentlich der Mann, unserer in letzter Zeit müde und schläfrig gewordenen Oper neues Leben einzuhauchen. Die

Aufführung von Smetanas „Dalibor“, mit welcher Hamburg und München uns lange zuvorgekommen, war ohne Frage eine Ehrenschuld der ersten Opernbühne Österreichs. Es wird nicht die letzte sein, deren Tilgung wir Herrn Mahler zu verdanken haben.

---

## Eugen Onegin.

Oper von Tschaikowsky.

Peter Tschaikowsky, der begabteste und fruchtbarste Vertreter des musikalischen Jung-Rußland, ist uns in Wien bisher nur durch Instrumental-Kompositionen bekannt geworden. Davon haben nur die allerkleinste (das von Rubinstein gespielte Lied ohne Worte in F-dur) und die allergrößte (die Sinfonie pathétique) einen vollen, ungeteilten Beifall errungen. Die Opern Tschaikowskys, fünf an der Zahl, sind der deutschen Bühne so gut wie fremd geblieben; um so größeren Dank schulden wir der Hofopern-direktion für die Aufführung von „Eugen Onegin“. In Rußland Gegenstand einer beispiellosen Popularität, muß diese Oper auch da, wo die Voraussetzungen solcher Popularität fehlen, lebhaftes Interesse hervorrufen. Die Carrière derselben ist wunderlich genug. Wie E. Zabel in seinem neuesten Buch über Rußland erzählt, hatte Tschaikowsky seinen Onegin ursprünglich nur einer Schülerproduktion am Moskauer Konservatorium zugedacht, für welche sein Freund, der Direktor Nikolaus Rubinstein, etwas Neues wünschte. Zufällig lernte der verstorbene Kaiser von Rußland die

Oper aus dem Klavierauszug kennen und befahl ihre Aufführung im Hoftheater für den Winter 1884. Damit wurde Tschaikowsky der beliebteste Komponist in Rußland. Diesen außerordentlichen Erfolg verdankte die Oper zunächst ihrem Sujet; genießt doch Puschkins Roman in Versen „Eugen Onegin“ in Rußland ungefähr die Bedeutung und Verbreitung wie bei uns Goethes „Faust“.

Die meisten russischen Komponisten, jedenfalls die besten, folgten dem schönen Ehrgeiz, sich Stoffe aus den berühmtesten Dichtungen ihres Vaterlandes zu holen. Das war immerhin mehr patriotisch empfunden, als musikalisch überlegt. Allen voranleuchtend griff zuerst Glinka nach den Dichtungen Puschkins. Brandes' Ausspruch, es sei erst mit Puschkin die russische Poesie eine selbständige Macht geworden, läßt sich vollständig auf Glinka und die russische Musik anwenden. Glinka schuf 1842 aus Puschkins Märchen „Rußlan und Ludmilla“ eine Oper, deren himmelblaue Romantik allerdings nicht den Erfolg seines erzmoskowitischen „Leben für den Czar“ erreichte. Puschkins „Russalka“ und „Der steinerne Gast“ lieferten den Stoff zu zwei Opern von Dargomijski, dessen jüngerer Kollege Mussorgski wieder den „Boris Godunow“, Puschkins einziges großes Drama, komponierte. Was Tschaikowsky betrifft, so hat er von Puschkin zwei Erzählungen aus dem modernen Gesellschaftsleben, „Die Pique-Dame“ und „Eugen Onegin“, für seine Opern bearbeitet. Wenn es sich darum handelte, uns in Wien mit einer russischen Oper bekannt zu machen, so war Tschaikowskys Onegin unstreitig die beste Wahl. Dem Komponisten kommen wir bereits mit Vertrauen entgegen, und seine Oper ist nur so weit spe-

zifisch russisch, als sie uns mit dem pikanten Reiz des Fremdartigen anspricht. Keineswegs stellt „Eugen Onegin" so starke Zumutungen an unser Verständnis oder unsern Köhlerglauben, wie die meisten anderen Opern russischer Herkunft.

Eugen Onegin, ein russischer Landedelmann, ist eine Art Don Juan des Ruhestandes; blasiert, den Weibern gefährlich und ihrer doch übersatt. Ein Mann von Geist, der jedoch nie etwas geleistet hat; ein Typus russischer Salonkultur mit dem einzigen Beruf, interessant zu sein. Puschkin hat Züge aus Lord Byrons Charakter und aus seinem eigenen in diese Figur verwebt. Onegin wird von seinem Freunde Boris Lenski, einem gutmütigen braven Jungen, bei Frau Larina, seiner Gutsnachbarin, eingeführt. Da sind zwei reizende Töchter, von denen die jüngere, Olga, mit Lenski verlobt ist. Ein musterhaft glückliches Liebespaar. Die ältere Schwester Tatjana, sinnend, träumerisch, durch die Einsamkeit des Landlebens und romantische Lektüre von unbestimmter Sehnsucht beunruhigt, schwärmt sofort für Onegin. Obwohl beider Gespräch im Garten keinerlei intime Wendung genommen, schreibt sie ihm nachts einen langen Liebesbrief voll naiver Hingebung. Am nächsten Morgen lehnt Onegin mit kühler Aufrichtigkeit ihre Neigung ab; sein Herz sei für Liebe abgestorben; sie möge vernünftig sein, sich überwinden. Abends giebt es einen Hausball bei Frau Larina. Onegin langweilt sich und will sich für die Einladung zu diesem „faden Ball" an Lenski rächen. Auffällig bemüht er sich um Olga und tanzt nur mit ihr. Der zurückgesetzte Bräutigam gerät immer heftiger in Eifersucht, schmäht Onegin vor der ganzen Gesell-

schaft einen Verführer und fordert ihn, als beiderseits die Beleidigungen überlaufen, zum Zweikampf. In dem Duell, das sich vor uns in einem Wäldchen abspielt, fällt Lenski von der Kugel seines Freundes. Von reuevoller Unruhe getrieben, begiebt sich Onegin auf Reisen. Wir begegnen dem nach mehreren Jahren Heimgekehrten erst wieder in Petersburg auf einem Ball beim Fürsten Gremin. Dieser stellt den fremden Gast seiner jungen Frau vor — Tatjana! So sieht denn Onegin das einst von ihm verschmähte bescheidene Mädchen jetzt als Fürstin wieder, als glänzende gefeierte Schönheit. Er gerät unverweilt in Feuer und Flammen. Am nächsten Tage dringt er in ihr Empfangszimmer, wirft sich ihr zu Füßen und fleht leidenschaftlich um Gegenliebe. Zwar entringt er ihr das Geständnis, daß sie nie aufgehört habe, ihn zu lieben, aber ihr Pflichtgefühl siegt rasch über diese Aufwallung. Tatjana befreit sich aus seinen umklammernden Armen und entflieht. Onegin bleibt in wenig beneidenswertem Zustande allein auf der Bühne. Der Vorhang fällt. Wirklich zum letzten, zum allerletzten Mal? So spät es schon geworden, die Zuschauer sehen einander doch zweifelnd an, ob man fortgehen oder noch bleiben soll? Der Abschluß ist unbefriedigend; übers Knie gebrochen möchte ich sagen, läge nicht in diesem Ausdruck etwas Energisches, Entschiedenes, was gerade der Schlußscene des „Onegin" so empfindlich fehlt. Der pikante Ausgang einer psychologisch zerfasernden Novelle, aber ein unmöglicher Opernschluß. Ich kenne kein zweites Beispiel in der Opernlitteratur. Dieses ungeschickte Ende, eigentlich ein nervöses Ohnmächtigwerden der Handlung, schadet dem Totaleindruck der Oper um so empfindlicher,

als bereits mit dem zweiten Aufzuge die so sympathischen Charaktere Olga und Lenski aus dem Stücke verschwunden sind.

Also „Ende gut, alles gut“ können wir von Tschaikowskys Oper nicht sagen; wohl aber „Ende nicht gut“ und trotzdem alles Frühere voll Reiz und Interesse. Wer im „Eugen Onegin“ nicht ein stark bewegtes, dramatisch geschlossenes Bühnenstück erwartet, sondern wie der Komponist selbst gewollt, eine Reihe lyrischer Scenen, der wird seine Rechnung gewiß finden und, vielleicht etwas unbefriedigt vom ersten Hören, ein zweites nicht lange aufschieben.

Gleich das Vorspiel mit seiner weichen Schwermut und der die Scene eröffnende zarte Zwiegesang der beiden Mädchen führt uns unmittelbar in die landschaftliche Stimmung, welche den ersten Akt beherrscht. Wie frisch klingt der echt nationale Chor und Tanz der Schnitter, wie innig Lenskis Liebeserklärung an Olga! Die dazwischen liegenden Konversations-Scenen zerbröckeln allerdings den Gesang, zum Nachteil der Melodie und der Deutlichkeit des Wortes; dafür fesselt die einheitlich geführte, reizvolle Orchester-Begleitung fortdauernd unser Interesse. Die Scene verwandelt sich in Tatjanas Schlafgemach. Eine beklemmende Schwüle liegt in der Musik; sie wird von der ermüdenden Erzählung der alten Amme nur zeitweilig gelindert. Sobald sich letztere entfernt hat, bricht das Gewitter los: Tatjanas leidenschaftlicher Ausbruch ihrer Liebe zu Onegin. Sie beginnt, ihm zu schreiben. Die Briefscene dünkt uns die Perle der ganzen Oper. So weit dieser Monolog sich auch ausbreitet, er beschäftigt und fesselt ununterbrochen

unser Hören und Mitfühlen. Wie entzückend die Orchester=melodie in D-moll, welche in Gruppen von je zwei herab=gleitenden Noten zwischen Flöte, Klarinette und Horn ver=teilt, jeden Takt mit einem leisen Harfenakkord abschließt! Und dann, als Tatjana den unterbrochenen Brief wieder aufnimmt, die seelenvolle Des-dur-Melodie, die, zuerst von der Oboë und dem Horn angekündigt, Tatjanas Liebes=klage begleitet: „Bist du mein Glück aus Himmelshöhen, bist du zum Leide mir ersehen?“ Wir gelangen nun wieder in den Garten der Frau Larina und lauschen einem einfachen Mädchenchor von heiter nationalem Charakter. Onegin er=teilt der ihm entgegen zitternden Tatjana seinen ableh=nenden Bescheid und schließt den Akt mit einer Arie in schleppendem Zwölf=Achtel=Takt, welche nicht dazu beiträgt, ihn besonders interessant oder gefährlich erscheinen zu lassen. Aus der Naturstimmung und der zarten psychologischen De=tailmalerei des ersten Aktes führt uns der Komponist in das bunte Gesellschaftsleben russischer Landedelleute. Ein feiner Zug ist es, daß er das Vorspiel wieder mit dem sehnsüchtigen Motiv Tatjanas beginnt, welches allmählich in das Walzertempo mündet. Die teilweise vom Chor se=kundierte Tanzmusik bringt frisches Leben auf die Bühne; ein Anklang an den Walzer aus Gounods „Faust“ schadet ihr nicht allzusehr. Der Tanz und ein von Monsieur Triquet französisch gesungenes Strophenlied unterstützen die Porträt=Ähnlichkeit dieses russischen Gesellschaftsbildes vom Jahre 1830. Es erklingt eine rauschende Mazurka; in ihre Schlußtakte mischt sich der Streit zwischen Onegin und dem eifersüchtigen Lenski. Ihr leidenschaftlich auf=stürmender Wortwechsel und die Herausforderung bedürften

einer packenderen Musik; an dem Verpassen dieser in der ganzen Oper nicht wiederkehrenden Gelegenheit verrät und rächt sich der Mangel an dramatischer Energie bei Tschaikowsky. Auch das darauffolgende Duell hätte eine weit stärkere Wirkung vertragen; sie geht uns nur so weit an die Nerven, wie der Anblick eines jeden Pistolenduells mit seinem langsamen Avancieren, dem Signal zum Losschießen und dem jähen Tod eines der beiden Kämpfer. Eine empfindungsvolle, wenn auch nicht sehr originelle Cantilene Lenskis verrät, wie noch manch andere, Tschaikowskys nie ganz verwelkte Liebe zur italienischen Musik. (Man erinnere sich an Tatjanas Des-dur-Melodie „Sollt' ich auch untergeh'n", an Lenskis Liebeserklärung im ersten Akt, an Onegins B-dur-Allegro im dritten u. s. w.) Der dritte Akt bringt als Gegenstück zu der ländlichen Tanzunterhaltung bei Frau Larina ein vornehmes Ballfest beim Fürsten Gremin in Petersburg. Die Polonaise rauscht farbenprächtig, Aug' und Ohr erfrischend, an uns vorüber. Eine Arie des Fürsten, der in dem salbungsvoll biederen Ton älterer französischer Couplets sein Eheglück preist, vermag uns ebenso wenig zu begeistern, wie Onegins kaltes Feuerwerk: „Es ist kein Zweifel mehr, ich liebe!" Die Scene in Tatjanas Empfangszimmer ist genau so disponiert wie die Schlußscene des vierten Aktes der „Hugenotten": zuerst ein schmerzlich bewegter Monolog der Fürstin, hierauf ihr Duett mit dem sie leidenschaftlich bestürmenden Onegin. Hier stockt leider Tschaikowskys Erfindung. Wenn man mit einem Duett einen langen Akt schließt, geschweige denn eine ganze Oper, so muß dasselbe den musikalischen Reichtum und die gewaltige dramatische Triebkraft besitzen wie

das Duett zwischen Raoul und Valentine. Daß Tschaikowsky an diesem entscheidenden Punkt zurückgeblieben ist, er muß es an dem Totaleindruck seiner Oper büßen.

Und dennoch, dennoch — die Oper berührt uns ungemein sympathisch und entläßt uns, trotz zahlreicher Schwächen, mit dem Verlangen, sie wieder zu hören. Das vermag, im Zusammenklang mit Geist und Anmut, nur künstlerische Ehrlichkeit. Nichts ist dem bloßen Effekt zuliebe hingeschrieben. Der Komponist läßt überall seine natürliche zarte Empfindung sprechen. Wo sie nicht ausreicht, verschmäht er wenigstens, sie mit gemeinen Surrogaten zu fälschen. Tschaikowsky mahnt hin und wieder an italienische Cantilenen, an französische Konversationsmusik, an die selbständig singende Orchesterbegleitung Wagners. Aber nirgends kann man ihn direkter Nachahmung zeihen; er bleibt immer er selbst, giebt nur, was und wie er empfindet. Er ist voll schwermütiger Sehnsucht wie Tatjana, heiter und naiv wie Olga, herzenswarm wie Lenski. Nur für die ironische Überlegenheit des unwiderstehlichen Onegin fehlen ihm die entsprechenden Accente. Da muß allerdings die Persönlichkeit und das schauspielerische Talent des Darstellers stark nachhelfen. Überwältigende Wirkung liegt dieser Musik fern; sie ist keineswegs „dramatisch" in dem superlativen Sinn, den man heute mit dem Worte verbindet. Aber den feinen aromatischen Duft ihrer lyrischen Blüten schätzen wir höher und atmen ihn lieber, als die scharfe giftige Dramatik unserer modernsten Opern. Tschaikowsky teilt mit seinem Dichter Puschkin den angeborenen aristokratischen Zug. Er bewährt ihn in den Gesangspartien, noch mehr in der Instrumentierung, deren unvergleichlicher

Beredsamkeit und Klangschönheit wir uns willig hingeben, wo stellenweise das auf der Bühne Gesungene nicht unser volles Interesse erringt.

Das Publikum hat bei der ersten Aufführung dem fremdartig anmutenden Werke so lebhaftes Interesse und Verständnis entgegengebracht, daß wir ein vorzeitiges Verschwinden des „Eugen Onegin“ nicht zu befürchten haben. Die Aufführung der Novität gehört zu den glänzendsten des Hofoperntheaters. Der erste Dank dafür gebührt Herrn Direktor Mahler, dessen ruhiger, scharfer Blick gleicherweise das Orchester wie das Bühnenbild durchdringt und beherrscht. Von den Darstellern war es Fräulein Renard, welche als Tatjana den größten Triumph feierte. Das Publikum, das immer freudig aufgeregt scheint, wenn die Renard in einer neuen großen Rolle auftritt, ward nicht müde, sie bei offener Scene und nach jedem Aktschlusse auszuzeichnen. Vortrefflich als Sängerin und Schauspielerin, hat Fräulein Renard uns im „Onegin“ überdies als graziöse unermüdliche Tänzerin überrascht. Die kleinere Gestalt der Olga umgiebt Fräulein Michalek mit dem Reiz ihrer natürlichen Anmut und unverbrauchten Jugend. Man hat sie noch in jeder Partie gern gesehen und gehört. „So oft sie kam, erschien mir die Gestalt — So lieblich wie das erste Grün im Wald,“ heißt es bei Lenau. Herrn Schrödters erquickende Stimme und warmer seelenvoller Vortrag machten seinen Lenski zu einer überaus sympathischen Figur.

---

## Die Bohème.

Oper (nach H. Murger) von Giacosa und Illica. Deutsch von L. Hartmann. Musik von G. Puccini.

Aufgeführt im Theater an der Wien im Oktober 1897.

Wir können nicht ohne weiters an dem Titel vorbei. Dieser zum mindesten muß allgemein verständlich sein. Den Pariser Lokalausdruck La Bohème für eine Klasse leichtlebiger, unsteter Künstler und Litteraten einfach mit „Die Bohème" übersetzen, ist mehr bequem als zweckmäßig oder geschmackvoll. Im Verlaufe der ganzen Oper wird das Wort „Bohème" oder „Bohémien" nicht ausgesprochen, geschweige denn erklärt. Aus einer weit zurückdatierenden Verwechselung von Zigeunern und Böhmen herstammend, deckt das französische Wort in seinem heutigen übertragenen Sinn sich mit keinem deutschen. Es muß geschickt umschrieben werden; dazu ist man Übersetzer. Kein deutscher Bearbeiter ließ sich beifallen, Meilhac und Halévys Lustspiel „Le réveillon" (das auch der Straußschen „Fledermaus" zu Grunde liegt) mit „Der Réveillon" wiederzugeben. Der Titel von Maillards beliebter Oper „Les dragons de Villars" läßt sich wörtlich übersetzen, nicht aber vom deutschen Publikum verlangen, daß es wisse, wer Villars und seine Dragoner gewesen. Man hat darum die Oper weislich in „Das Glöckchen des Eremiten" umgetauft. Wenn Berliner Kritiker berichten, daß sie vor der Aufführung der Oper von sehr gebildeten Leuten gefragt worden, was eine „Bohème" sei, so hat in Wien gewiß das Gleiche sich zugetragen.

Im Theater an der Wien hatten wir also die „Bohème". Und zwar die von Puccini, wie wir gleich beisetzen müssen. Denn fast gleichzeitig mit diesem Komponisten hat auch Leoncavallo sich auf den alten Roman von Murger wie auf eine kostbare Beute gestürzt, und die beiden Komponisten, hinter ihnen ihre Verleger Sonzogno und Riccordi, kämpfen um den Sieg. Ein halb Jahrhundert ist es her, daß Murgers „Scènes de la vie de Bohème" erschienen sind, ein geistreiches, lebendiges Sittenbild aus den niederen Pariser Künstlerkreisen der Dreißiger-Jahre. So lange ist es keinem Tondichter eingefallen, darin einen würdigen Operntext zu erblicken. Man hatte doch noch etwas idealere Begriffe von der Oper. Für die Komödie mochten sich diese überwiegend dialogisch geführten „Scenen" immerhin besser eignen, trotz ihrer sehr dürftigen Handlung. Murger hat auch wirklich mit Theodor Barrière ein Schauspiel daraus gemacht, das im Théâtre des Variétés eine zeitlang gefiel, aber nicht über Paris hinausgekommen ist. Nun ereignete sich etwas überraschend Seltsames. Das Aufsehen, das die beiden rivalisierenden Opern von Puccini und Leoncavallo hervorriefen, lenkte die Aufmerksamkeit der Pariser wieder auf jenes halbverschollene Stück; das sonst so wählerische Théâtre Français brachte es im September dieses Jahres zur Aufführung. Es errang einen hübschen Erfolg, den allerdings die Journale mehr der vortrefflichen Darstellung als dem etwas veralteten Drama zuschreiben.

Daß jetzt gerade die Komponisten sich mit solchem Eifer dieses Stückes bemächtigen, charakterisiert den Zeitgeschmack, welcher auch in der Oper dem Verismo, dem

rücksichtslosen Realismus huldigt. Die wenigen älteren Opern, welche Liebeleien zwischen leichtfertigen Courtisanen und schwächlichen Jünglingen ernsthaft behandeln („Traviata“, „Carmen“, zuletzt „Manon“), haben sie wenigstens in malerische nationale oder historische Tracht gekleidet, in eine romantische Umgebung versetzt und damit aus den niedrigsten Regionen der Alltagsmisère emporgehoben. Mit der „Bohème“ vollziehen unsere Komponisten den letzten Schritt zur nackten prosaischen Liederlichkeit unserer Tage; die Helden in großkarrierten Beinkleidern, schreienden Kravatten und zerknüllten Filzhüten, den Cigarrenstummel im Mund, ihre Gefährtinnen in Häubchen und ärmlichen Umhängetüchern. Das ist neu im lyrischen Drama, ein sensationeller Bruch mit den letzten romantischen und malerischen Traditionen der Oper. Deshalb der atemlose Wetteifer zweier bereits namhafter Tondichter nach diesem noch unversuchten pikanten Lockmittel. Die gleichzeitige Bearbeitung desselben Operntextes ist ein Mißgeschick für den einen oder den anderen Komponisten. Nur in den ersten Lehr- und Wanderjahren der Oper, da alle Tondichter dasselbe enge Gebiet der klassisch heroischen oder mythologischen Stoffe bearbeiteten und es fast so viele Medeen, Iphigenien und Ariadnen gab als Komponisten, konnten die verschiedensten Kompositionen des nämlichen Sujets sich auf denselben Bühnen neben einander vertragen und behaupten. Das rein musikalische Interesse an der Oper war eben ein weit überwiegendes, um nicht zu sagen ausschließliches. In dem Maße, als die dramatische Charakteristik in den Vordergrund trat, das Stoffgebiet der Oper sich ungemein erweiterte, die dramatische Musik sich

individualisierte, wurden wir gewöhnt, einen bestimmten Operntext mit einer bestimmten Musik zu identifizieren, beide als ein untrennbar Zusammengehöriges aufzufassen. Das ist heute unser Standpunkt und dürfte es vernünftigerweise bleiben. Puccini scheint anderer Ansicht, denn er hat auch „Manon Lescaut" komponiert, trotz der noch unerschütterten Herrschaft von Massenets gleichnamiger Oper. In Deutschland lehrt die Erfahrung, daß heute zwei Kompositionen desselben Opernstoffes sich neben einander nicht behaupten können. Rubinsteins „Feramors" wurde — nicht bloß von Dingelstedt in Wien — überall zurückgewiesen, wo Félicien Davids „Lalla Rockh" florierte, ebenso wie Aubers „Maskenball" allerorten vor Verdis Oper verschwand. Und zwar von selbst, wie durch eine Naturnotwendigkeit. Die Wichtigkeit, welche man jetzt dem dramatischen Teil der Oper neben oder selbst vor dem rein musikalischen einräumt, erklärt diese Wendung. Für den Kritiker und musikalischen Gourmand wäre es von auserlesenem Reiz, beide in ihrem Libretto fast identische Opern von Puccini und Leoncavallo miteinander zu vergleichen; das Publikum dürfte aber kaum nach der zweiten verlangen, so lange ihm die erste gefällt. Bekanntlich soll Leoncavallos „Bohème" im Hofoperntheater bald nachfolgen. Ihr Schicksal wird nicht bloß von ihrem eigenen Wert, sondern ebenso sehr von dem Wert und Glück ihrer schnellfüßigen Rivalin, der „Bohème" Puccinis, abhängen.

Letztere Oper erschien im Theater an der Wien, unmittelbar nachdem dort die gefeierte Franceschina Prevosti sechsmal nacheinander die Traviata gesungen. Das Husten der sterbenden Violetta nistete uns noch peinlich im

Ohr, als auf derselben Bühne Puccinis Mimi sich tot zu husten begann. Der erste Akt der „Bohème“ beginnt noch leidlich heiter in dem Dachstübchen, das der Maler Marcell mit dem Poeten Rudolph teilt. Es ist Winterszeit, und die beiden Freunde frieren in dem kalten Zimmerchen, welches der Dichter schließlich mit seinem neuesten Trauerspiel heizt. Da bringt der dritte im Bund, der Kunstzigeuner, der Komponist Schaunard, einige Fünf-Franksstücke, mit denen sie alle im Café Momus sich gütlich thun wollen. Vorher werden sie noch von ihrem Hausherrn, Mr. Bernard, aufgehalten; er fordert den rückständigen Mietzins. Die Freunde, zu denen sich noch als vierter der Philosoph Collin gesellt hat, hänseln Herrn Bernard mit allerhand witzlosen Anzüglichkeiten, machen ihn halbbetrunken und schieben ihn endlich zur Thür hinaus. Drei von den Freunden begeben sich nun ins Kaffeehaus, während Rudolph noch einen Journalartikel beenden will. Da klopft es an seiner Thür; die junge hübsche Nachbarin Mimi bittet, ihre vom Zugwind ausgeblasene Kerze bei ihm anzünden zu dürfen. Auch seine Kerze erlischt, und im Dunkel finden sich ihre Hände, ihre Lippen. Nach einer kurzen Liebeserklärung läßt sich Mimi von Rudolph ins Café Momus führen. Dort treffen sie, zu Anfang des zweiten Aktes, die Freunde, umschwirrt von Kaffeehausgästen, Ausrufern und Verkäufern. Die zweite Heldin des Stückes, die schöne eitle Musette, erscheint am Arme eines reichen Gecken. Sie weiß ihn bald listig zu entfernen, um ihrem früheren, zeitweilig immer neu zu Gnaden aufgenommenen Geliebten Marcell um den Hals zu fallen. Unter den grellen Klängen einer vorbeiziehenden Musikbande und dem Gejohle der Straßen-

jugend fällt der Vorhang. Der dritte Akt spielt vor einer ärmlichen Kneipe an der Linie, bei Morgengrauen. Mimi schleicht fröstelnd heran und erlauscht hinter einem Verstecke, wie ihr geliebter Rudolph zu Marcell die Absicht äußert, sich von ihr zu trennen, da Mimi, unrettbar lungenkrank, dem Tode verfallen sei. Weinend nimmt sie von Rudolph Abschied, während gleichzeitig eine heftige Zank- und Entzweiungsscene zwischen Musette und Marcell sich abspielt. Der Vorhang hebt sich zum vierten und letzten Male über dem bekannten Dachstübchen, in welchem Marcell vor der Staffelei, Rudolph am Schreibtische sitzt. Beide sind unfähig, zu arbeiten; ihre Gedanken weilen ferne bei Mimi und Musette, welche inzwischen reichere Verehrer eingetauscht haben. Collin und Schaunard bringen nun ein höchst frugales Abendmahl herbei, das die Freunde mit widerwärtigem Galgenhumor und schließlich mit einer improvisierten tollen Quadrille würzen. Da stürzt atemlos Musette herein mit der Meldung, Mimi sei todkrank auf der Treppe hingesunken. Man trägt die Arme herein und legt sie auf das Bett, wo sie, von Rudolph zärtlich Abschied nehmend, verscheidet. Ein langes peinliches Sterben, recht grausam ausgedehnt und ausgestattet mit allem pathologischen Jammer. Dazu noch die nackte Armut und Hilflosigkeit der umstehenden Kunstproletarier. Daß unmittelbar an ihre possenhafte Quadrille der Todeskampf Mimis sich anschließt, ist bezeichnend für das Textbuch, welches hauptsächlich durch enges Aneinanderrücken der grellsten Kontraste wirkt. Hat eine Scene mit ihrer brutalen Lustigkeit uns ins Gesicht geschlagen, so bohrt die folgende mit ihren Seelenqualen und Todesschauern sich langsam schmerzhaft in unser Herz.

Finden die Zuschauer wirklich Freude und Erhebung in Opern dieses Schlages, um so besser für sie und den Theater-Direktor. Ich habe dafür nicht die leiseste Regung von Dankbarkeit.

Die Musik spielt in dieser Oper eigentlich eine sekundäre Rolle, mag sie sich an einzelnen Stellen auch noch so anspruchsvoll und lärmend vordrängen. Liest man vor der Aufführung die vier bis fünf ersten Seiten des enggedruckten Textbuches, so zweifelt man, ob das wirklich ein Opernlibretto und nicht vielmehr eine Komödie sei. Dieser unersättlich geschwätzige Dialog, der sich witzlos, gemütlos um die allergewöhnlichsten Dinge dreht — der soll Musik hervorlocken, soll einen Tondichter begeistern? Unmöglich kann die Musik hier als gleichberechtigte, selbständig formende Kunst wirken; nur als Untermalung, Grundierung alltäglicher Konversation. Also die vorletzte Stufe der im Herabsteigen begriffenen Musik; die nächste, letzte ist das unverhüllte Melodram. Eigentlich vernehmen wir schon in der „Bohème“ weniger ein Singen als ein Sprechen dieser Personen über charakteristischen Orchesterklängen. Obendrein bei dem raschen Tempo so enormer Wortmassen ein undeutliches, unverständliches Sprechen. Sehr begreiflich, daß bei dieser Überflutung mit redseligem Dialog ganze Seiten der Partitur — um ein Wort aus der Akustik zu entlehnen — aus lauter „toten Punkten“ bestehen müssen und auch wirklich bestehen. Aus diesen toten Punkten befreien sich von Zeit zu Zeit flüchtige melodische Gedanken; es beginnt mitten im Sprechgesang zu klingen und zu singen — aber wie lange dauert das? Solche Oasen, wo sich die Empfindung konzentriert, die Melodie Gestalt annimmt und

sich ausbreitet, finden sich noch am reinsten und häufigsten in der Rolle der Mimi. Im ganzen ist die melodische Erfindung äußerst gering. Reichlicher in der Partitur verstreut blinkt allerlei feines instrumentales Detail und geistreich anspielender Witz. Diese das musikalische Schaffen und Gestalten beinahe verdrängenden Reizmittel gehören ja ganz eigentlich unserer neuesten Schule an, sogar der neuesten italienischen. Was Puccini gänzlich fehlt, ist eine Eigenschaft, die uns Murgers Schilderungen so anziehend macht: der Humor. Die Scenen in Marcells Dachstube zu Anfang des ersten wie des vierten Aktes sind trocken, gequält und langweilig, trotz oder wegen der großen Anstrengung des Komponisten, humoristisch zu sein. Dasselbe gilt vom zweiten Akte, der zur Illustration des fröhlichen Pariser Straßenlebens unzählige bunte Effekte aneinanderreiht, ohne einen wirklichen Effekt zu erreichen. Alles zersplittert sich in kleinste Stücke und Stückchen; die überschauende und zusammenfassende Kraft, ohne welche es in der Musik keine echte Wirkung giebt, fehlt gänzlich. Die Musik vor dem Café Momus ist trotz Militärbanda, Glöckchenspiel, Holz- und Strohharmonika und sonstigen Spektakels nicht heiter und lebensfroh, sondern nur wirr und lärmend. Mit einem Gesangswalzer (selbst mit einem „langsamen") wie der Musettens in E-dur darf man sich gerade in Wien nicht sehen lassen. War dieser zweite Akt trivial und langweilig, so ist der dritte sentimental und langweilig. Die erste Scene (Zollwächter und Marktleute an der Barrière) steht nicht im geringsten Zusammenhange mit den folgenden. Unwillkürlich denkt man an die analoge Scene gleichfalls an der Pariser Barrière in Cherubinis „Wasserträger",

welche so spannend die ganze Entwickelung des Dramas vorbereitet. Auf einige zart empfundene, nur durch allzu heftige Aufschreie und derbe Unisonoschlüsse verunzierte Stellen zwischen Mimi und Rudolph folgt nun das Schlußquartett. Es mußte den Komponisten reizen, den sentimentalen Abschied Mimis mit Rudolph mit dem hitzigen Zankduett zwischen Musette und Marcell zu einem harmonischen Musikstück zu vereinigen. Will man an einem Gegenstück ermessen, wie wenig Puccini das verstanden hat, so vergleiche man damit das Quartett am Schluß von „Rigoletto". Wie geistreich und ungezwungen stellt hier Verdi die beiden scherzenden Stimmen den schmerzlich klagenden gegenüber; wie formschön und klangvoll vereinigt er sie zu musikalischer Einheit! Bei Puccini sondern sich die beiden Hälften des Quartetts wie Öl vom Wasser; man könnte jede von ihnen streichen, ohne daß die andere wesentlich dadurch verlieren oder gewinnen würde.

Wie schnell hat doch der junge Mascagni Schule gemacht! Speziell mit seinen rhythmischen und harmonischen Bizarrerien, der melodischen Unnatur und Willkür. Von Mascagni rührt der in „La Bohème" herrschende fortwährende Taktwechsel her, das unvermittelte Modulieren oder richtiger, Hineinspringen in die entferntesten Tonarten und die fast kindische Überfüllung mit Vortragsnuancen.*) Die Grundempfindung des Ganzen, unaufhörlich zerrissen, zerflattert dergestalt in lauter nervösen Details. Aber kein

*) In einer Cantilene der Mimi von nur sechzehn Takten finden wir folgende Anweisungen: Agitando appena, rallentando, allargendo, calmo, con molto anima, con grande espansione, con expressione intensa etc.

Komponist wird den ihm fehlenden langen Atem durch lauter Stoßseufzer und Schluchzer ersetzen können. Ein neuer Effekt Mascagnis, der offenbar die neidvolle Bewunderung unserer jüngsten Mascagniden erregt hat, findet sich gleich in dem Vorspiele zum „Amico Fritz", wo bekanntlich ganze Reihen peinlich dissonierender Akkorde auf den Hörer losstechen. Das ist aber nur ein leichter Scherz gegen die harmonischen Scheußlichkeiten bei Puccini. Da erheben sich in den verschiedensten Scenen Kolonnen auf- und niedersteigender paralleler Quinten von so aufdringlicher Häßlichkeit — am liebsten „marcatissimo" von Trompeten geblasen! — daß man sich vergebens fragt, was denn der Komponist mit diesen ungezogenen Scheusälchen bezwecken mochte? Der Text bietet dafür nicht die entfernteste Motivierung, denn mit diesen gräßlichen Quinten-Spießruten behandelt Puccini gleichmäßig die Konversation der Freunde im Atelier, die Volksscene vor dem Kaffeehause, sogar die Manipulation der Zollwächter an der Linie. Für einen „witzigen" Protest gegen die Harmonielehre unserer großen Meister können wir diese raffinierte Züchtung des Häßlichen doch unmöglich halten; sie ist nichts weiter als eine rohe musikalische Beleidigung. Die unmotivierte Anwendung des Häßlichen, bloß weil es häßlich ist, sowie die anmaßende Vorherrschaft des banalsten Dialoges sind eine Konsequenz des nunmehr auch in die Oper eingedrungenen nackten Realismus. Die Kritik bleibt ohnmächtig gegen solche Strömungen. Sie dürften eine Zeitlang fortdauern, wohl auch noch anschwellen, und so werden wir nicht sonderlich erstaunen, eines Tages „Die Unehrlichen" von Rovetta, „Die Erziehung zur Ehe" von Hartleben und ähnliche modernste Stücke unverändert unter

Musik gesetzt zu sehen. Je prosaischer, je realistischer, je unsauberer, desto besser. Die Musik ist heute auf das alles bestens eingerichtet.

Der Erfolg der neuen Oper war, wie bereits gemeldet, ein glänzender. Mit lautem Applaus, wiederholtem Hervorruf und reichen Blumenspenden ehrte das Publikum die Hauptdarsteller und den Komponisten Herrn Puccini, der auch durch sein liebenswürdiges und bescheidenes Wesen die Wiener für sich eingenommen hat. Eine überaus anziehende Bekanntschaft war uns die Sängerin Madame Francès Saville, welche die Rolle der Mimi mit sympathischer, trefflich geschulter Stimme, innigster Empfindung und großem schauspielerischen Talente gab. Sie fand einen vortrefflichen Partner in dem Tenoristen Herrn Naval von der Berliner Hofoper. Dieser ausgezeichnete Sänger und Schauspieler ist dem Wiener Publikum kein Fremder mehr; wir haben also bloß zu konstatieren, daß Rudolph zu seinen besten Rollen gehört.

---

## Der vierjährige Posten. Die Verschworenen.

Oper von Franz Schubert. (1897 im Hofoperntheater.)

In dem Martyrium von Schuberts Erdenwallen bilden seine Opern eine eigene Leidensstation. Unerschöpflich im Produzieren, unabgeschreckt von zahllosen Enttäuschungen sehen wir Schubert unermüdlich im Arbeiten für die Bühne. Nicht weniger als vierzehn Opern und Singspiele hat er hinterlassen. Mit Bewunderung und Trauer blicken wir

auf die reiche dramatische Thätigkeit Schuberts. Wenn man dies unerschöpfliche Talent zu benützen gewußt hätte, was konnte Schubert der deutschen Bühne werden! Während sein ungestümer Schaffensdrang sich wahllos an das albernste Textbuch, an die erstbeste Gelegenheitsarbeit für ein Vorstadt-Theater hingab, hätte es von der Einsicht eines Opern-Direktors abgehangen, Schubert zu einem Schmucke, zu einem ganzen Schmuckkästchen der deutschen Oper zu machen. Zumal der komischen Oper im weiteren Sinne, welche ja ernste und gefühlvolle Momente nicht ausschließt. Mit seinem Melodiensegen und seiner Vorliebe für das Lied schien dieser goldhelle, heitere Geist für das musikalische Lustspiel wie geschaffen. Das beweisen die beiden Singspiele, mit welchen sich das Hofoperntheater heute an der Schubert-Feier beteiligt hat: „Der vierjährige Posten" und „Die Verschworenen". Zu beiden hat der Zufall ihm die Textbücher in die Hand spielen müssen. In Theodor Körners Theaterstücken fand Schubert das einaktige Singspiel „Der vierjährige Posten" — ein bescheidenes kleines Ding, auf das trotzdem ein Halbdutzend Komponisten sich gierig gestürzt haben. Darunter außer Schubert Hieronymus Truhn in Berlin, Jacob Schmölzer in Graz, Karl Reinecke in Leipzig. Das andere Libretto hieß „Die Verschworenen"; bei diesem Worte zitterte die Zensur und verwandelte es in „Häuslicher Krieg". Castelli hatte es in einem Mode-Almanach veröffentlicht mit der lakonischen Mahnung an die Komponisten: „Ihr klagt immer über den Mangel an heiteren Operntexten; da habt ihr einen!" Schubert komponierte das Libretto und — legte die Partitur zu den übrigen. Herbeck, der glückliche

Entdecker, brachte den „Häuslichen Krieg" im Jahre 1860 zuerst in Konzertform zur Aufführung. In diesem Konzert kam ich neben den alten Castelli zu sitzen, der von seiner Überraschung sich nicht erholen konnte. Er hatte erst jetzt von dieser Komposition seines Operntextes erfahren — zweiunddreißig Jahre nach Schuberts Tod! Schubert hatte ihn stillschweigend mit in die Unsterblichkeit eingekauft. Zum Reklamehelden war er jedenfalls verdorben. Ein Jahr später, am 19. Oktober 1861, folgte unter Dessoffs Leitung die erste scenische Aufführung der „Verschworenen" im Kärntnerthor-Theater. Eine genügende, doch keineswegs glänzende Vorstellung. Den Hauptrollen Ludmilla, Helena, Astolf fehlten reizvolle, frische Stimmen; Jugend und Talent vereinigten sich damals in Walter (Udolin), Mayerhofer (Graf Heribert) und Friederike Fischer (Isella). Die Oper erhielt sich ziemlich lange auf dem Repertoire und in der Zuneigung des Publikums. Da fiel es in den Siebziger-Jahren einem späteren Direktor ein, sie in einem neuen Gewand vorzuführen. Schuberts „Verschworene" waren 1868 unter dem Titel „La croisade des dames" in Paris in dem kleinen Theater „Fantaisies Parisiennes" mit französischem Text von V. Wilder erschienen. Eine willkürliche und geschmacklose Verarbeitung, welche für Wien übersetzt und vom Hofoperntheater adoptiert wurde. Während man gewöhnlich den allzu redseligen Dialog in älteren Opern kürzt, zum Vorteil der deutschen Sänger und des Werkes selbst, geschah hier plötzlich das Gegenteil: ein lästiger Haufen gesprochener Prosa ward hineingeschoben. Überdies hatte der französische Bearbeiter eine auf unsinnigen Voraussetzungen basierte höchst unverständ-

liche Intrigue hinzugedichtet. Für unsere Leser, von denen die wenigsten sich jener Bearbeitung erinnern dürften, möchte ich ein einziges kleines Beispiel citieren. In Schuberts Oper kommen zwei Tenorpartien vor: der vom Kreuzzug heimkehrende Ritter Astolf und sein Knappe Udolin. Ersterer repräsentiert die ideale und sentimentale Seite, letzterer sorgt für den Spaß und hat natürlich eine Liebschaft mit dem Kammermädchen. Um nun mit einem Tenoristen auszukommen, verschmolz der französische Bearbeiter die beiden Rollen Astolfs und Udolins und ließ diesen auch die Partie des ersteren singen. Während also bei Schubert Ritter Astolf mit seiner langvermißten jungen Frau Helene ein jubelndes Liebesduett anstimmt, singt in der Pariser Bearbeitung Helene dieses Liebesduett statt mit dem Gatten mit — seinem Reitknecht! Eine Barbarei, auch in Paris; in Wien, der Vaterstadt Schuberts, ein ästhetisches Verbrechen. Den Ideen des französischen Arrangeurs zu folgen, statt denen Schuberts hieß in der That, wie Helene, den Bedienten für den Herrn nehmen. Der Direktor einer tenorarmen Provinzbühne soll nach diesem Muster überlegt haben, ob sich das große Duett in „Fidelio“ nicht so arrangieren ließe, daß Leonore es statt mit Florestan mit Jacquino singt, der ihr eiligst die Freudenbotschaft überbringt, ihr Gatte sei amnestiert.

Die Pariser Verunstaltung erhielt sich in Wien einige Jahre, bis man ihr endlich den verdienten Abschied gab und reuig zu dem Original zurückkehrte. Seither hat der „Häusliche Krieg“ wieder volle sechzehn Jahre geruht. Die Wogen des Schubert-Jubiläums treiben jetzt das versunkene Kleinod wieder an die Oberfläche. Selbstver-

ständlich in seiner ursprünglichen echten Fassung. Nur den Knappen Udolin sehen wir zum ersten Mal einer Sängerin zugeteilt, ob mit Recht oder Unrecht, bleibt insofern streitig, als Schubert in dem Eingangsduett mit Isella den Udolin (ganz sach- und stimmgemäß) dem Tenor zugeteilt hat, im späteren Verlaufe hingegen einer Sopranstimme. Über die Oper selbst haben wir nichts Neues zu sagen; wer kennt und liebt sie nicht? Sie gleicht einem Garten voll Blumenduft und Sonnenschein. Ritterlicher Mut, zärtliche Hingebung, verliebte Neckerei, schalkhafter Humor — das alles lebt und sprudelt in dieser Musik, die in ihrer naiven Genialität und Herzlichkeit stärker und nachhaltiger wirkt, als manches Musikdrama jüngster Zeit. Dieser bescheidene Einakter ist als Kunstwerk reiner und dauerhafter, auf der Bühne effektvoller, als Schuberts große, heroische Opern, welche trotz köstlicher Einzelheiten uns doch unbefriedigt, ermüdet entlassen und zu erneuerten Aufführungen kaum einladen. „Alfons und Estrella" sowie „Fierrabras" leiden an der Armseligkeit ihrer Textbücher und ihrem überquellenden Reichtum liedmäßiger Lyrik. Die „Verschworenen" hingegen bleiben uns ein Muster heiteren Opernstils; geistreich, gemütvoll, nirgends zur Posse herabsinkend und nirgends hinaufstrebend zu dem Pathos der großen Oper. In der großen Wüste, welche in der Geschichte der deutschen komischen Oper den Zwischenraum zwischen Mozart und Lortzing bezeichnet, ist Schuberts „Häuslicher Krieg" so ziemlich die einzige Blume, die heute noch glänzt und duftet.

Die Aufführung ging unter Direktor Fuchs' sorgfältiger Leitung vortrefflich von statten und gab insbe-

sondere den Damen Renard, Sedlmair, Forster, den Herren Ritter und Dippel Gelegenheit, sich auszuzeichnen. In der Ausschmückung und Auffrischung der „Verschworenen“ hätte man, dem Jubiläum zu Ehren, wohl ein Übriges thun können.

Das einaktige Singspiel „Der vierjährige Posten“, ein Jugendwerk des 18jährigen Schubert, zählt jetzt 82 Jahre. In diesem hochrespektablen Alter hat das Werk heute seine allererste Aufführung erlebt. Dem Textbuch von Theodor Körner liegt eine hübsche Idee zu Grunde. In einem Moment kriegerischen Gedränges hat man einen Posten abzulösen vergessen. Duval, so heißt der junge Soldat, vermag nach dem eiligen Abmarsch seines Regiments dasselbe nicht mehr einzuholen; er bleibt in dem Dorfe, heiratet die Tochter des Schulzen und wird Landmann. Nach vier Jahren kommt sein Regiment wieder in dasselbe Dorf, der Hauptmann erinnert sich Duvals und will ihn als Deserteur kriegsrechtlich erschießen lassen. Duval aber marschiert in Uniform, Hahn im Arm, auf seinem alten Posten auf und ab und behauptet, seit vier Jahren da auf seine Ablösung zu warten. Ein gutes Glück führt den General herbei, welcher Duval pardonniert und ihn seiner Familie zurückgiebt. Das Stück, ganz in Versen geschrieben, sollte nach des Dichters Absicht vollständig durchkomponiert werden, nach Art eines Finales. Damit schien Schubert nicht einverstanden; er komponierte nur fünf Gesangstücke lyrischen Inhalts und ließ die den dramatischen Fortgang vermittelnden Scenen durchaus sprechen. In dieser Originalgestalt macht Schuberts Werk doch eine gar zu dürftige Figur. Der bescheidene Umfang

des „Vierjährigen Postens“, dessen kurze Musikstücke sich überdies beeilen, gesprochenen Scenen Platz zu machen, mußten einen Erfolg bei unserem heutigen Publikum zweifelhaft erscheinen lassen. Dennoch empfahl sich gerade zur Jubiläumsfeier die Wahl eines noch unbekannten Singspiels, das zwei gefeierte Namen vereinigt: Theodor Körner und Franz Schubert. Über die unerläßlichen Mittel zu diesem Zwecke durfte man freilich nicht allzu engherzig denken; eine Art Bearbeitung erschien unvermeidlich. Herr R. Hirschfeld hat sie mit Einsicht und Bescheidenheit ausgeführt. Ohne an Schuberts Tonsatz oder Instrumentierung zu rühren, gab er dem Ganzen mehr Fülle und Bewegung durch Einschaltung eines Winzerchors aus dem Schubertschen Singspiel „Die beiden Freunde von Salamanca“ und eines scherzhaften Frauenchors aus dem Fragment „Die Spiegelritter“. Bedenklicher mochte es auf den ersten Blick erscheinen, daß der Bearbeiter die große Arie Käthchens in Es-dur gänzlich kassiert und durch eine Arie der Oliva aus den „Freunden von Salamanca“ ersetzt hat. Wer aber die beiden Gesangstücke unbefangen prüft, wird zugeben, daß Schuberts Singspiel an der schwierigen und vom Stil des Ganzen etwas abirrenden Original-Arie wenig verloren, hingegen an dem Ersatzstück ansehnlich gewonnen hat. In letzterem herrscht ein satteres Kolorit und eine romantische Stimmung, die in den chromatischen Harmonien der Einleitung schon leise an Spohr anklingt. Eine selbstständige Aufgabe ward dem Bearbeiter durch die Verwandlung des Prosadialogs in Recitative, vollends in der langen, dramatisch bewegten Scene vor dem ganz kurzen Schlußchor. Hier fand Herr Hirschfeld einen äußerst glück-

lichen Ausweg, indem er einen ganzen wesentlichen Teil der Ouvertüre unverändert als Fundament ins Orchester legte, über welchem sich zwanglos die Verse Körners im Recitativ bewegen. Ich glaube, Schubert selbst dürfte zu diesem Einfall Bravo rufen. Daß er ihn nicht selber ausführte, lag teils im Zeitgeschmack, noch mehr vielleicht an der unglaublichen Schnelligkeit, mit welcher Schubert das ganze Singspiel niederschrieb. Er, der das einaktige Singspiel „Fernando“ in sechs Tagen fix und fertig komponiert hat, wird zu dem „Vierjährigen Posten“ schwerlich mehr gebraucht haben.

Schuberts „Vierjähriger Posten“ hat im Hofoperntheater einen freundlichen Eindruck gemacht. Dem kleinbürgerlichen Stoff und Kostüm gemäß ist die Musik durchaus knapp und einfach gehalten; den romantischen Duft, den chevaleresken Glanz, welcher den „Häuslichen Krieg“ so warm vergoldet, darf man hier nicht suchen. „Der vierjährige Posten“, Schuberts erster Bühnenversuch, ist neun Jahre vor dem „Häuslichen Krieg“ geschrieben, und neun Jahre bedeuten für Schubert einen langen Zeitraum. In ihrer melodiösen und harmonischen Einfachheit mahnt diese Musik vielfach an die damals florierenden Wiener Opernkomponisten Weigl und Gyrowetz und durch diese hindurch an ihre französischen Vorbilder in der Opéra Comique: Monsigny, Philidor, Dalayrac. Nur einzelne anmutige Wendungen und kräftige Modulationen verkünden den späteren reifen Schubert. Was dem kleinen Singspiel an erregender Kraft abgeht, das that die Feststimmung des Publikums hinzu, die starke Strömung, welche jetzt alles Schubertsche stürmisch in die Höhe hebt.

So hat der Erfolg des „Vierjährigen Postens“ sich heute so günstig, als man nur wünschen konnte, gestaltet. Trotzdem glaube ich, daß dieser Schubertsche Posten viel früher als erst in vier Jahren am Hofoperntheater abgelöst werden wird.

---

## Die Göttin der Vernunft.

Operette in drei Akten von Johann Strauß.

(1897.)

Ist es möglich? „Die Göttin der Vernunft“, dieses unselige Intermezzo der französischen Schreckensherrschaft, ein Stoff für die komische Operette? Steckt in diesem brutalen Atheistenfest, welches die entsetzlichsten Gräuel heraufbeschwor, nicht vielmehr eine der erschütterndsten Tragödien? Das Dekret des Konvents, „es sei der Kultus der christlichen Religion durch den Kultus der Vernunft zu ersetzen“, mußte dem gaffenden, emotionslüsternen Volk sinnenfällig, mittelst einer frechen Komödie illustriert werden. Lamartine schildert uns in seiner Geschichte der Girondisten sehr anschaulich die Installation des neuen Kultus in der Notre-Dame-Kirche am 20. Dezember 1793. Mlle. Maillard, eine Schauspielerin im vollen Glanze der Jugend und des Talents, ward durch Drohungen gezwungen, die Rolle der Göttin zu übernehmen. Man trug sie auf einem Palankin herein; voran schritten weißgekleidete Frauen mit dreifarbigen Schärpen, ihr zur Seite Gruppen von Sängern, Choristen und Tänzern der Oper. Die Füße in theatralischem Kothurn, die phrygische Mütze auf dem Haupt,

notdürftig bekleidet mit einer weißen Tunica, wurde die Göttin unter Musikbegleitung zum Hauptaltar getragen. Sie nahm dort Platz, wo sonst die Gläubigen knieend das Abendmahl empfingen. Die Schauspielerin entzündete eine riesige Fackel, welche das Licht der Aufklärung bedeutete. Der General-Prokurator Chaumette nahm das Rauchfaß und kniete vor ihr nieder; zu seinen Füßen lag eine verstümmelte Statue der Mutter Gottes. Chaumette apostrophierte den Marmor und verbot ihm, jemals wieder eine Stelle im Herzen des Volkes einzunehmen. Tänze und Hymnen berauschten die Sinne der Zuschauer. Derselbe Kultus fand Nachahmung in allen Kirchen der Provinz. („La surface légère de la France plie à tous les vents de Paris.") Nur wurden statt Schauspielerinnen tugendhafte Frauen und unschuldige Mädchen von den Regierungs-Abgesandten gezwungen, sich als Göttin der Vernunft den Augen des Volkes darzubieten. Manche erkauften um diesen Preis das Leben des Gatten oder Vaters. „Patrioten" lieferten ihre Frauen der allgemeinen Schaulust aus. Der Gemeinderat Momoro führte selbst den Zug seiner schönen jungen Frau nach Saint-Sulpice an. Sie war ebenso fromm wie schön, weinte vor Scham und fiel vor dem Altar in Ohnmacht. Ein sechzehnjähriges Mädchen, Tochter des Buchbinders Loiselet, welcher sie der Bewunderung des Volkes preisgab, starb in Verzweiflung. Die Familien versteckten die Schönheit ihrer Töchter und Frauen, um sie vor dem Skandal der öffentlichen Anbetung zu retten. Diesem allegorischen Kultus folgte die Verwüstung aller Kirchen, die Zerstreuung aller Reliquien. Man verbrannte auf dem zu Hinrichtungen bestimmten Grève-Platz die Asche der

heiligen Genovefa, der Schutzpatronin von Paris; man zerstörte die Heiligengräber und die Königssärge in St. Denis.

Wer dieser entsetzlichen Gräuel gedenkt, der wird sich unter einer dramatisierten „Göttin der Vernunft" nur ein Trauerspiel vorstellen. Wir besitzen auch ein solches, und zwar ein vortreffliches von Hans Hopfen, unter demselben Titel wie die Straußsche Operette. Es spielt in Straßburg. Als Repräsentant des blutdürstigen Jakobinertums steht inmitten der Handlung Eulogius Schneider, der öffentliche Ankläger und ehemalige Geistliche. Er beredet die Klosterschülerin Fanny von Reinach, als Göttin der Vernunft zu figurieren, um sie sicher in seinem eigenen Netz zu fangen. Ihr Verlobter tötet sie in dem Augenblick, als die Verzweifelte auf den Schultern der Menge dem Pöbel zum Gaukelspiel dienen soll. Zum Schluß erscheint wie ein drohender Schatten Saint-Just mit dem Henker. Hier ist nicht der Ort, näher auf Hopfens Trauerspiel einzugehen, das in seiner hinreißenden, fast herzzerreißenden dramatischen Strömung zu einem treuen Abbild der französischen Schreckenstage wird.

Für eine komische Operette konnte die „Göttin der Vernunft" offenbar nur als ein lockendes Aushängeschild dienen. Der Dichter mußte ganz andere als die historischen Begebenheiten vorführen, und mehr das Kostüm der Schreckenszeit, als ihren Inhalt verwerten. Dies ist auch wirklich der Fall mit dem Libretto der Herren Willner und Buchbinder, aus welchem die historischen Anspielungen sich ohne Beeinträchtigung der eigentlichen Handlung unschwer tilgen ließen. Die beiden ersten Akte spielen im Lager der französischen Armee bei Châlons. Da finden sich

nacheinander allerhand Leute ein, mit reinem Gewissen und falschem Paß, die glücklich der schwülen Pariser Luft entkamen. Zuerst ein Karrikaturen-Zeichner Namens Jacquelin. Er giebt sich für einen Singspiel-Direktor aus, dessen Truppe jeden Tag eintreffen und die Herren Offiziere unterhalten soll. Sodann ein harmloser ältlicher Gutsbesitzer Bonhomme, der in Paris in den Festzug der Göttin hineingeraten war, mit ihr soupiert hat und nun vor ihrer zudringlichen Liebe und Heiratslust die Flucht ergreift. Der dritte unerwartete Gast im Lager ist vornehmerer Art: die Comtesse Mathilde, eine Nichte des Herzogs von Braunschweig, zu dem sie flüchten will. Einen Paß hat sie auch nicht, aber ein sehr schlagfertiges Kammermädchen Suzette, das ihr heraushilft. Von Jacquelin unterstützt, stellt Suzette ihre Herrin als längst erwartete Primadonna Ernestine vor, die jüngste Pariser „Göttin der Vernunft." Während die Offiziere zudringlich galant sich um sie bemühen, erscheint die richtige Ernestine, die Geliebte Jacquelins. Es ist Demoiselle Candeille, der einzige wirklich historische Name in dem langen Personenverzeichnis. Freilich nur der Name; denn von der Person und den Schicksalen dieser Göttin der Vernunft in der Kirche St. Gervais schweigt die Geschichte; der Librettist kann also mit ihr anfangen, was ihm beliebt. Er beutet dieses Recht auch sattsam aus; führt er doch die kecke Straßensängerin ohne weiteres als Vorsteherin eines Mädchenpensionats in Châlons ein! Nicht genug; Ernestine bringt in ihrer Tasche auch ein Dekret mit, in welchem Robespierre den ihm völlig unbekannten Schwachkopf Bonhomme zum Delegierten des Konvents mit unbeschränkter Voll-

macht ernennt! Wollten wir uns so weiter über alle haarsträubenden Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüche dieses Textbuches verwundern, dem die Vernunft ihren Namen aber nicht ihren Segen gab, der Setzer hätte nicht genug Ausrufungszeichen zur Hand. Also resignieren wir auf jedes weitere Erstaunen und berichten einfach, daß der erste Akt nach einer bissigen Eifersuchtsscene zwischen den beiden „Göttinnen“ und einer verheißungsvoll zärtlichen Zwiesprache der Gräfin mit dem schmucken Kapitän Robert schließt. Zu Anfang des zweiten Aktes sehen wir besagten Robert im Park des Pensionats eingeschlafen; drei Schritte weiter in einer Rosenlaube schlummert Comtesse Mathilde. Sie erwacht: „Wo bin ich? Ist's ein Traum?“ u. s. w. Auf ihr schwärmerisches Liebesduett mit Robert folgt wieder ein sehr realistisches Zankduett zwischen ihr und Ernestine. Als Mathilde hierauf von dem Obersten Furieux mit verliebten Zudringlichkeiten belästigt wird, tritt Robert ihm energisch entgegen. Der Oberst befiehlt ihm „mit kannibalischem Wohlbehagen“, wie das Textbuch sagt, sofort nach Verdun abzumarschieren. Der verliebte Kapitän weiß sich aber zu helfen, indem er die Comtesse zur Marketenderin seiner Kompanie ernennt. (Hier verschlucken wir mühsam zwei bis drei Ausrufungszeichen.) Da werden die beiden plötzlich als Aristokraten erkannt und sollen auf Befehl des Obersten verhaftet und gerichtet werden. Wer rettet sie in diesem gefährlichsten Augenblick? Bonhomme, der als Bevollmächtigter des Konvents die Befehle des Obersten annulliert und die ganze Gesellschaft auf sein Schloß einladet. Früher produziert sich noch Ernestine als „Göttin der Vernunft“ in sehr

liberalem Kostüm vor dem Volke. Sie wird auf das Faß gestellt (die Logik auf den Kopf) und der Akt schließt zur allgemeinen Zufriedenheit. Was jetzt noch als dritter Akt nachfolgen kann, ist, wie vorauszusehen, mehr Lückenbüßer als Handlung. Die Gäste unterhalten sich auf dem Schlosse Bonhommes mit reichlichem Essen, Trinken und Singen, wie im tiefsten Frieden. Da umwölkt sich neuerdings der politische Horizont, und Furieux will zum so- und sovielten Mal alles arretieren lassen. Aber die Hilfe ist nahe; ein Hauptmann bringt die Nachricht vom Sturze Robespierres, ja der Herzog von Braunschweig erscheint in eigener Person und beschützt den Bund seiner Nichte mit Robert. Ernestine nimmt ihren Jacquelin wieder in Gnaden auf, und Suzette verlobt sich mit Bonhomme.

Die Handlung, die sich anfangs nicht übel anläßt, bleibt bald stecken oder flattert haltlos in alle Winde. Zum Glück erhellt mitunter ein guter Einfall die Scene, wie zum Beispiel das Erscheinen der drei furchtsamen Detectives, welche übrigens an die stets zu spät kommende Polizei in Offenbachs „Brigands“ erinnern, so wie der Oberst Furieux an den General Bumbum u. s. w. Die „Göttin der Vernunft“ ist eine Komödie der Irrungen, ein Intriguenstück, dessen dramatische Hebel (Vertauschen der Päsle, Verwechseln der Personen) zu oft und zu gleichmäßig wiederkehren, um spannend zu wirken. Eigentlich historisches Interesse wird durch den Titel angerufen, stellt sich aber nirgends ein. Die colossalen Unwahrscheinlichkeiten, auf denen das ganze Gebäude ruht, könnte man in einer Operette hinnehmen, wenn sie nur unterhaltender wären. Die Hauptpersonen selbst erwecken kaum unsere Teilnahme,

sie sind weder originell noch sympathisch. Vom musikalisch-dramatischen Standpunkt ist zu beklagen, daß die Musikstücke nur selten aus der Situation herauswachsen. Der Librettist scheint sich lediglich gesagt zu haben: Frau Biedermann braucht ein Duett mit Herrn Josephi, Fräulein Dirkens eines mit Herrn Streitmann und eines mit Frau Kopacsi. Der bärbeißige Oberst singt schließlich zum allgemeinen Erstaunen ein Duett „vom Ehestand" mit dem Stubenmädchen.

Schwerlich ist Strauß mit besonderer Begeisterung an die Komposition dieses Textbuches geschritten; er hat es wahrscheinlich als einäugiges unter vielen blinden gewählt. Immerhin bot es ihm Anlaß genug, sein glänzendes Talent in vielen der zahlreichen Musikstücke leuchten zu lassen. Da erfreut gleich im Anfang das lustige Husarenlied mit Chor, dessen Marschrhythmus am Schlusse der Operette wiederkehrt. Von drastischer Wirkung ist das kurze Buffo-Terzett der drei furchtsamen Jacobiner, von behaglicher Komik die Erzählung Bonhommes. Ein recht gelungenes kleines Kunststück steckt in dem der Comtesse von den Offizieren abgenötigten Liede: zuerst ein schläfrig salbungsvoller Schulgesang, dann dieselbe Melodie in verkürztem Rhythmus und schnellem Tempo als Lied vom Hündchen Bibi. Ein schönes Ensemble enthält der Anfang des ersten Finale: „O, glaube uns, charmantes Kind!" In dem ersten Entreakt und dem sich anschließenden „Nachtigallenduett" entzückt uns die ungemein poetische, stimmungsvolle Instrumentierung: ein Violinsolo von Flötenpassagen umgaukelt, später noch verstärkt durch Harfe und Violoncell. Ein zauberhafter Klang. Wir erwähnen noch die „An-

7*

gelobung der Marketenderin“ und den Schlußeffekt des Aktes: die Göttin der Vernunft, umtanzt von der Carmagnole des Volkes. Im dritten Akte gefiel das brillante Trinklied der Comtesse.

Neues über Johann Strauß zu hören wird heute wohl niemand erwarten. Wir haben den unschätzbaren Menschheitserfreuer und Sorgenbrecher auf seiner ganzen langen ruhmreichen Laufbahn begleitet und können heute nur unsere herzliche Freude über sein unermüdlich rüstiges Schaffen aussprechen. Der gelungenen Vorstellung fehlte nur eines: die Anwesenheit unseres Johann Strauß. Er würde an dem Abend viel Freude erlebt und noch mehr Freude bereitet haben.

---

## Der Rattenfänger von Hameln.

Oper in fünf Aufzügen von V. E. Neßler.

Erste Aufführung im Theater an der Wien am 30. April 1897.

Von Leipzig aus war Neßlers „Rattenfänger“ vor achtzehn Jahren siegreich und verheerend über die deutschen Bühnen gezogen. Nur sein jüngerer Bruder, „Der Trompeter von Säkkingen“, errang einen noch ausgebreiteteren und anhaltenderen Erfolg und blies den Rattenfänger kräftig beiseite. „Behüt' dich Gott“ u. s. w. Jetzt erst, nach fast zwei Decennien, erscheint der wohlbekante Sänger und vielgereiste Rattenfänger auch in Wien. Ob wirklich „diese altberühmte Stadt ihn ganz besonders nötig hat?“ Ich möchte es bezweifeln; zum mindesten hat er die rechte Zeit verpaßt. Was ihn trotzdem hier noch immer be-

günstigte, ist das Interesse der Neugierde. Den Wiener Theaterfreunden fehlte doch ein Blatt neuester Operngeschichte, so lange sie den berühmten Rattenfänger nicht selbst haben sein Pfeifchen spielen hören. Schade nur, daß er als halbe Mumie zu uns kommt, nachdem obendrein der Stoff hier durch neuere Bearbeitungen bereits aufgerollt und abgenützt worden ist; ich erinnere an das Ballet „Der Spielmann" von Joseph Förster in der Hofoper und Joseph Hellmesbergers Singspiel „Der Rattenfänger" im Ringtheater. Für ein pantomimisches Ballett von bescheidener Länge eignet sich diese Sage wohl am besten. Um eine fünfaktige große Oper daraus zu machen, wie mußten Textdichter und Komponist an der Handlung flicken und recken und sich an Redseligkeit überbieten! Die Sage selbst ist ja sehr einfach. In Hameln (Kreisstadt im Bezirk Hannover) soll am 26. August 1259 ein Zauberer mittelst einer Pfeife alle Ratten der Stadt und der Umgebung in die Weser geführt, aber als die Hameler den ihm versprochenen Lohn nicht zahlten, eine andere Weise geblasen haben, worauf ihm sogleich alle Kinder nach dem Koppelberge in der Nähe der Stadt gefolgt seien. Dieser habe sich aufgethan, und nachdem Mann und Kinder hineingegangen, wieder geschlossen. Nur ein einziges Kind, das sich verspätet, blieb zurück und erzählte die Begebenheit. Wie viele Poeten, Maler, Komponisten und Ballettmeister sind diesem Kinde Dank schuldig geworden!

Neßlers Textdichter Herr Friedrich Hofmann hat die schlichte Sage mit allerlei Nebenfiguren und Seitenhandlungen umwickelt, die so wenig mit der Hauptsache zu thun haben, daß wir eigentlich erst am Schluß des dritten

Aktes, wo Hunold die Ratten beschwört, der Handlung gegenüberstehen. Mühsam, unter lauter Stockungen und Ritardandos bewegt sich die Oper vorwärts und dauert in der Originalgestalt länger als die „Hugenotten"; trotzdem findet der Dichter es obendrein notwendig, mitten in der Ouvertüre den Vorhang aufziehen und die „Sage" einen langen, melodramatisch begleiteten Prolog sprechen zu lassen. Man war in Wien so barmherzig, uns diesen lyrischen Rattenkönig vor dem „Rattenfänger" zu schenken. Den Schlußvers hat wohl noch kein Mensch verstanden: „Und steigt der Sänger im Triumph zur Höhe, ihn hüllt der Berg in ew'ge Grabesnacht."

Der erste Akt bringt in unerträglicher Breite die Exposition: vor den über Schulden und Steuern lamentierenden Ratsherren erscheint der Rattenfänger und stellt unter schauerlichen Posaunenklängen und dröhnenden Beckenschlägen seine „Bedingungen". Man bewilligt ihm das verlangte Honorar von 100 Mark, und nun ist durch dritthalb Akte von der Sache nicht mehr die Rede. Es folgt eine lange Familienscene im Garten des Bürgermeisters. Sein Töchterlein Regina schmachtet nach dem Bräutigam, während ihre Base Dorothea ihr gründlich expliziert, was das Klingen im rechten Ohr, im linken Ohr und in beiden Ohren bedeute. Endlich kommt der Vater des Bräutigams, setzt sich nieder und singt eine Weile, dann kommt der Sohn, endlich der Bürgermeister selbst mit seinem unausstehlich meckernden Schreiber; damit ist das Sextett komplett und kann in gefühlvollem Andante sich bequem ausbreiten. Zweiter Akt: Volksscene mit Heisa und Hopsasa; erstes Lied des Rattenfängers vom „Schätzel mit überfrechem blonden

Haar". Ein Bürgermädchen, Gertrud, kommt des Weges. Wie gebannt bleibt Hunold stehen, Gertrud ebenfalls. (Siehe Tristan und Isolde, Holländer und Senta.) „O Himmel, wie ist mir geschehen! Das ist die Maid, das ist der Mann! Das ist das Antlitz, das ist die Gestalt, vom Himmel mir geweiht!" Das ist der Unsinn — ergänzen wir — der unter freiwilliger Mitwirkung des Chors sich sofort zu einem großen Adagio-Ensemble aufbaut.

Der Rattenfänger singt sein Strophenlied Nr. 2 „O Ränzel und Stab", ein schwerfälliges Andantino, von dem Gertrud so heftig beschwindelt wird, daß sie mit dem Sänger spornstreichs davonläuft. Ihr Brackenburg, ein Schmiedegeselle Namens Wulff, bleibt verlassen zurück; der Jüngling ist übel daran. Wir sehen ihn im nächsten Akt seiner Gertrud umständlich ins Gewissen reden; sie schenkt ihm sehr viel Zeit, aber kein Gehör. „O du junger, o du bunter, stolzer, stolzer Sängersmann!" singt sie schmachtend. Der Ersehnte ist augenblicklich zur Stelle und produziert mit Gertrud ein Liebesduett, das im Original eine Ewigkeit dauert, wenn nicht noch mehr. In Wien dauert es, Dank dem energischen Rotstift, nur sehr lange. Gewundert hätte es uns, wenn jetzt nicht eine Keller- und Trinkscene gekommen wäre. Richtig, ein dicker Organist und das Schreiberlein mit der meckernden Tenorstimme feiern mit dem Rattenfänger eine umständliche Kneiperei, teils um die Handlung noch länger aufzuhalten, teils um Hunold abermals Gelegenheit zu einem Lied zu geben: „Wenn dem Wächter das Horn einfriert". Nachdem wir auch noch ein Schmiedelied von Wulff absolviert haben, entschließt sich Hunold endlich zur feierlichen „Beschwörung der Ratten

und Mäuse.“ Was nun folgt, ist bald erzählt, aber nicht so leicht begriffen. In voller Ratsversammlung wird Hunold der versprochene Lohn vorenthalten; aus Rache holt er wieder ein Lied aus seiner riesigen Sammlung (diesmal mit Harfenbegleitung) und bezaubert damit die unschuldige Regina. Vor aller Welt fliegt sie ihm, den sie bisher gar nicht bemerkte, liebestrunken an den Hals. Der Bürgermeister schickt ihn „in den Thurm und morgen auf das Hochgericht!“, was uns doch für ein Lied samt Kuß eine etwas harte Strafe dünkt. Den fünften Akt eröffnet der Hinrichtungszug; das Armensünderglöckchen ertönt, der Scheiterhaufen ist für Hunold bereit. Da stürzt Gertrud herbei. Ihr Ausruf: „Er ist mein; ich will sein Leben!“ genügt, um „nach Kaiser Karls Gebot“ Hunold sofort zu pardonnieren. Er wird bloß landesverwiesen; Gertrud aber stürzt sich in den Strom. Wieder fällt der Vorhang und wieder hebt er sich. Während ein Festmarsch in C-dur die Lungen aller Bläser zu sprengen droht, scheint der Komponist sich zu besinnen, daß er noch immer keine Orgel angebracht hat. Also ein Andante religioso mit Orgelklang hinter der Scene. Während die ganze Gemeinde in der Kirche weilt, lockt Hunold mit seiner Schalmei die Kinder von allen Seiten zu sich auf die Brücke, welche auf sein Zauberwort einstürzt.

Der „Rattenfänger“ gehört dramatisch wie musikalisch zur Gattung der breiten Bettelsuppen, denen schon Goethe „ein großes Publikum“ zugesteht. Die Ingredienzien stammen aus der bewährten Lortzingschen Apotheke: ein biederer stattlicher Ratsherr, dann sein holdes Töchterlein mit ihrer unausweichlichen schwatzhaften Base, als Held und Liebhaber

ein Ritter oder Sänger, ihm gegenüber ein verschmähter eifersüchtiger Geselle, endlich die unentbehrlichen komischen Figuren des albernen Ratsschreibers oder täppischen Lehrjungen. Auch das musikalische Rezept ist so ziemlich feststehend: vor allem recht viel Strophenlieder, dazwischen je ein komisches und ein sentimentales Duett; nach einer mondbeschienenen langen Liebesscene ein optimistischer Bier- oder Weinhymnus von drei oder vier Trinkern; womöglich in jedem Akt ein breiter ausgeführtes Quintett oder Sextett mit zwei Frauenstimmen. Diese Gattung romantisch-komischer Opern ist dem großen Publikum der deutschen, insbesondere norddeutschen Städte ans Herz gewachsen, vollends, wenn auch märchenhafte Elemente hineinspielen. Solch echt deutsche Mischungen von Sentimentalität und Philistertum, von biederer Herzlichkeit und stereotyper Komik, von Gottesfurcht und Zauberspuk — Lortzing hat sie uns mit liebenswürdigem Humor und schönem musikalischen Talent dargebracht. Keiner seiner Nachfolger in der komischen Oper hat ihn erreicht. Aber das deutsche Publikum nimmt, was ihm so lieb ist, dankbar auch aus zweiter, mitunter recht plumper Hand. Das ist die Hand Neßlers. Musikalische und theatralische Routine ersetzt bei ihm die schöpferische Kraft und Eigenart. Er kennt ganz genau die heimliche Sehnsucht des Publikums nach volkstümlicher Melodie und knapper, klarer Form. Sein Stil biegt — im „Trompeter“ wie im „Rattenfänger“ — zur guten alten Zeit zurück, vor allem zu Lortzing, nebenbei zu Weber, Marschner, Kreutzer. Das einzige Moderne daran ist, daß er die gesprochene Prosa verbannt und sie durch eine halb ariose, halb recitativische Konversation ersetzt, welche bereits

die Einwirkung Wagners verrät. Bedeutet Neßlers „Trompeter" einen Fortschritt gegen seinen „Rattenfänger?" Ich glaube: ja. Aber den Fortschritt hat nicht der Komponist, sondern der Dichter gemacht — Victor Scheffel, dessen Lieder die einzigen Glanzpunkte im „Trompeter" bilden. Das aus der rührenden Situation so natürlich herauswachsende Abschiedslied „Behüt' dich Gott" — an sich gewiß kein Meisterstück — ist uns doch lieber, als alle die Lieder, mit welchen der „Rattenfänger" uns so entsetzlich freigebig bewirtet. Diesen fehlt, was sie eigentlich auszeichnen und erklären soll: lebensvoller Rhythmus und Wärme der Empfindung. Langweilig ist die Musik in beiden Opern. Allein Werner, der Trompeter, ist echt und liebenswürdig im Gegensatze zu dem unwahren und widerspruchsvollen Hunold. Anfangs ein ganz menschlicher Rattenfänger, wie sie ehedem gewerbsmäßig von Ort zu Ort zogen, avanciert er plötzlich im letzten Akt zum Zauberer. Wenn er da mit einem bloßen Wink die ganze Hochzeitsgesellschaft wie versteinert bannen und die Brücke einstürzen lassen kann, dann brauchte er ja vier Akte lang weder mit der Mandoline noch mit dem Pfeifchen sich abzumühen, um Mädchen und Mäuse zu fangen. Die Totalwirkung der trotz aller einschneidenden Kürzungen ermüdend langen Oper ist aktweise zunehmende Langweile. Banal in den sentimentalen Nummern, witzlos in den komischen, roh lärmend in den leidenschaftlich dramatischen, macht Neßlers „Rattenfänger" es uns wirklich schwer, einzelne Musikstücke lobend herauszuheben. Am ehesten einige Ensemble-Nummern, welche (wie das A-dur-Sextett: „Nun reiche mir

die Hand") bei geringer Originalität doch durch gute Stimmführung und Klangschönheit wirken.

Das Theater an der Wien, welches doch kein eigentliches Opernpersonal besitzt, hat mit der Aufführung des recht schwierigen und umfangreichen „Rattenfängers" viel Ehre eingelegt. Für die Titelpartie mußte freilich eine auswärtige Kraft gewonnen werden, und keine bewährtere hätte man wählen können, als den Berliner Kammersänger Herrn Bulss. Mit lebhaftem Vergnügen gedenken wir seines hinreißenden Zampa im Hoftheater vor zehn oder zwölf Jahren. Herr Bulss hat nach einer beinahe dreißigjährigen Bühnenthätigkeit sein Organ, eine starke ausgeglichene Baritonstimme von besonders klangvoller Höhe, merkwürdig gut konserviert und meistert sie vortrefflich. Diese Stimme würde vielleicht noch mehr Wirkung machen, ließe Herr Bulss sie nicht immer gleichmäßig voll ausströmen. Wie sein Organ, so unterstützt auch seine stattliche Erscheinung die Wirkung der dankbaren Rolle. Fand man an seiner Darstellung vielleicht zu wenig Humor und zu viel Pathos, so dürfte der Vorwurf mehr den Komponisten treffen, als den Sänger. Dem Umfange und der Bedeutung der Titelrolle entsprechend, beherrschte Herr Bulss mit seiner effektvollen Leistung die ganze Vorstellung. Die sehr günstige Aufnahme des Neßlerschen „Rattenfängers" wird hoffentlich die Direktion ermutigen, der Oper im Theater an der Wien allmählich eine bleibende Stätte zu bereiten. Die komische oder Spieloper im weitesten Sinne hat zahlreiche noch lebenskräftige ältere Werke aufzuweisen, auch noch manches interessante Neue — von denen beiden unser Hofoperntheater nichts weiß oder nichts wissen

will. Der beklagenswerte und von uns so oft beklagte Mangel einer eigenen „Komischen Oper“ in Wien könnte allmählich Abhilfe finden im Theater an der Wien. Außer dem jüngsten Erfolge des „Rattenfängers“ dürften vorzüglich zwei Momente die Direktion zur fortgesetzten und erweiterten Pflege der Oper aneifern. Fürs erste die rühmliche Tradition dieser Bühne, welche unter anderm Lortzings „Waffenschmied“, seine „Undine“ und Meyerbeers „Vielka“ zur ersten Aufführung gebracht hat. Sodann das zweifellose Absterben der eigentlichen Operette, welcher kein ausreichender Ersatz nachwächst für die bereits abgewelkten, ehedem so zugkräftigen älteren Stücke.

---

## Der Opernball. Struwwelpeter.

Operette und Ballett von R. Heuberger.

(1898.)

Bisher durften nur Johann Strauß und Offenbach sich rühmen, auf zwei Wiener Bühnen gleichzeitig gespielt worden zu sein. Nun ist dasselbe Glücksambo auch Richard Heuberger zugefallen. Mit seinem „Struwwelpeter“ prangt er auf dem Theaterzettel der Hofoper und daneben mit dem „Opernball“ an der Wien. Wir freuen uns dieses selten vorkommenden Erfolges — vorerst aus Sympathie für den hochgeschätzten und liebenswürdigen Kollegen, dann ob des Vergnügens, daß noch jemand herzhaft lustige Musik schreibt.

Beginnen wir mit dem „Opernball“. Das Libretto dieser dreiaktigen Operette haben die Herren V. Léon und

H. v. Waldberg geschrieben — „abgeschrieben“ könnte man fast sagen — aus dem bekannten französischen Lustspiel „Die Rosa-Dominos“ von Delacour und Hennequin. Stücke wie diese tolle Pariser Komödie sind leichter zu tadeln, als nachzumachen. Den Franzosen eignet ein unerschöpfliches Talent, komische Verwirrungen und Verwechselungen zu erfinden, einen Knäuel von Mißverständnissen zu verwickeln und ihn mühelos wieder zu lösen. Welche Unzahl solcher Lustspiele lieferte nicht (von Scribe ganz zu schweigen) Labiche! Paris hatte sich an dem einen noch nicht sattgesehen und sattgelacht, da kam Labiche schon mit einem zweiten und dritten angerückt. Auch die Firma Delacour und Hennequin zählt zu den erfolgreichen Repräsentanten der großen Pariser Heiterkeitsfabrik. Das Motiv ihres Lustspieles ist nicht mehr neu: Zwei junge Frauen, die, um die Treue ihrer Männer zu erproben, ihnen Einladungen eines anonymen „Rosa-Domino“ zuschanzen lassen, um dann selbst, in Rosa-Dominos gehüllt, den Maskenball zu besuchen. Indem aber auch das witzige Kammermädchen heimlich in der gleichen Maske auf den Ball geht, ist eine wahre Schleuse von komischen Verwechselungen geöffnet. Die rosa Dominos schießen wie Sternschnuppen durcheinander, und keiner der beiden Lebemänner, so wenig wie der junge Neffe, weiß nach der ersten Viertelstunde, welcher von den drei Masken er den Hof gemacht. Zu Hause fallen die beiden Freundinnen mit eifersüchtigen Vorwürfen über einander her, und die Pariser Komödie der Irrungen scheint keiner Steigerung mehr fähig, als plötzlich die sittenstrenge alte Tante ein auf dem Ball gefundenes Armband ahnungslos als ihr Eigentum vin-

diziert und so die Reihe der Schuldig-Unschuldigen auf das überraschendste vermehrt. Die eigentliche Urheberin dieser Verwickelungen, das Kammermädchen Hortense, löst schließlich alle Zweifel, indem sie ihren Rosa-Domino Nr. 3 mit allerlei beweiskräftigen Merkmalen produziert. Was die Wiener Bearbeiter dem Original aus Eigenem zugesetzt haben, ist nicht überall von feinster Sorte. Die starke Seite der Franzosen besteht gewöhnlich in der künstlichen und delikaten Drapierung des Undelikaten. Die meisten Wiener Bearbeitungen französischer Possen lieben es, diese Drapierung möglichst zu entfernen. Auch die Verse hätten diese Säuberung vertragen. Der Satz: „Man lebt nur einmal auf der Welt!" wird uns in dem Eingangsduett ein halbdutzendmal mit dem Nachdruck einer neuen, großen Entdeckung eingeprägt. „Chike Frauen" (in dem Maskenchor) ist weder Deutsch, noch Französisch, sondern barbarisch. Zum Glück vermögen dergleichen kleine Schönheitsfehler den Gesamteindruck der Operette nicht zu stören, der gewiß ein lebendiger und erheiternder ist. Man hat sich bei der ersten Aufführung des „Opernballes" vortrefflich unterhalten und, wie wir hören, bei der zweckmäßig gekürzten zweiten noch viel besser.

An diesem Erfolge gebührt selbstverständlich der Musik ein großer Anteil. Man durfte neugierig sein, wie Richard Heuberger, der vordem mit Kompositionen von strengerer Form und tieferem Gemütsinhalt einen schönen Erfolg errungen, sich mit leichter Musik und leichtfertigem Stoff befreunden werde. Er trifft im „Opernball" vollständig sein Ziel, indem er dieses Ziel unverrückt im Auge behält: die Grenzen der echten Wiener Operette rein zu halten.

Heuberger verfällt in keinen der beiden hier beliebtesten Fehler: Falsches Pathos heißt der eine, unverfälschte Gemeinheit der andere. Im „Opernball" war ein durchaus lustiges, populäres Stück zu komponieren; demgemäß vermeidet Heuberger die Effekte der Großen Oper, sowohl lärmende Leidenschaft als weichliche Sentimentalität. Für den Ausdruck tieferer Empfindung bietet die Handlung keine Gelegenheit, ebensowenig für schärfere Ausprägung der Charaktere. Sie braucht einen unaufgehalten raschen Fluß der Musik, vom neckischen Frohsinn bis zur Ausgelassenheit. Dafür sind natürlich Tanzmotive am nächsten zur Hand; auch ungesucht drängen sie sich hinzu. Darin begegnen sich der Reiz und die Gefahr des Wiener Operettenstils. Den Reiz der Heubergerschen Melodien hat das Publikum sofort acclamiert, aber auch der Gefahr ist er nicht ganz entgangen. Mir scheinen Walzer und Polka allzustark vorherrschend in seiner Operette. Heitere Musik muß durchaus nicht immer Tanzmusik sein. Wie monoton wirken auf die Länge die rhythmisch streng abgegrenzten Perioden, welche nach den ersten vier Takten uns die folgenden vier unfehlbar voraussagen! In Wien, der Residenzstadt Johanns des Zweiten, liegt diese Gefahr besonders nahe. Als Rossini den (früher von Païsiello bearbeiteten) „Barbier von Sevilla" zu komponieren begann, äußerte er einmal desperat, man könne nach Païsiello keine einfache, anmutig naive Melodie mehr erfinden; sobald man fünf Minuten über eine solche nachsinne, verfällt man unwillkürlich in Païsiello und kopiert ihn, ohne es zu wissen. Auf uns angewendet: Wenn ein Wiener ein Stück im Walzertempo komponiert, gerät er unversehens auf

Straußschen Herrschaftsgrund. Das trifft nicht gerade den hübschen G-dur-Walzer „Heut' Abend hoff' ich", der wie ein Silberfaden einen großen Teil der Operette durchzieht. Auch weniger originelle Walzer- und Polkathemen weiß Heuberger durch eine pikante, feine Instrumentierung zu heben und wenigstens den Schein des Individuellen ihnen anzutäuschen. Am liebsten aber denken wir an jene Stücke im „Opernball", welche ohne förmliches Tanzmotiv auszulangen wissen oder doch nur daran anklingen. Dahin gehört das allerliebste Duettino zwischen Hortense und Henri: „Ich habe die Fahrt um die Welt gemacht", mit dem wiederholten neckischen Zwischenruf „Wer's glaubt!"; ferner die Ariette Angèles: „Mir ist, als wär's nicht recht", deren leichte Bangigkeit von selbst jeden Walzergedanken abweist. Vortrefflich wirkt ferner die Hauptnummer des ersten Aktes, das Dictier-Terzett der drei Frauen, worin das Walzerthema „Heut' Abend" dramatisch motiviert und überaus geschickt verwendet ist. Im zweiten Akte bewegt sich Henris Entrée „Wo, wo — ist mein Rosa-Domino?" in zierlichstem Lustspielton. Ganz besonderen Anklang fand das Duett „Geh'n wir ins Chambre separée", an dem wir die klangvolle Instrumentierung hervorheben. In dem lebensvollen Finale stoßen wir mit Vergnügen auch endlich auf ein Tempo moderato: „Jetzt geht die Sache über'n Spaß". In den Scenen des zweiten Aktes hat der Komponist nur die starke Familienähnlichkeit mit der „Fledermaus" zu bekämpfen. Der dritte Akt drängt die Musik stark zurück hinter den gesprochenen Dialog, doch erzielt das muntere „Verführungsduett" eine gute Wirkung. Noch mehr wird ein feiner aufhorchendes

Ohr sich an dem geistreich ausmalenden Melodram erfreuen, das die Erzählung der vom Ball atemlos heimkehrenden Hortense begleitet. Überhaupt schillert Heubergers Partitur in den verschiedensten Klangfarben reizender Orchestereffekte, welche die mitunter geringe Originalität der melodischen Erfindung verkleiden, auch selbst ersetzen. Gern erwähnen wir der glänzenden Aufführung und Aufnahme der Novität im Theater an der Wien. Viel Schönheit und Talent sah man da beisammen.

Die zweite Novität Heubergers wurde unter günstigeren Voraussetzungen erwartet, und deshalb wohl auch mit strengeren Ansprüchen. Während nämlich der „Opernball“ mit einer allerersten Aufführung in Wien seine Existenz sich erst erkämpfen mußte, ist das Ballett „Struwwelpeter“ bereits mit großem Beifall im Dresdener Hoftheater gegeben worden. Trotzdem will mir der Stoff nicht einleuchten für musikalische Bearbeitung mit so großen Mitteln und kolossalen Zurüstungen. Eher noch für eine kleine Bühne, mit kleinem Orchester und von kleinen Kindern gespielt. Der Librettist, Herr Léon, läßt in einer Reihe unzusammenhängender „Bilder“ alle erdenklichen Kinderunarten in Lebensgröße vor uns aufmarschieren. Da ist zuerst der wüste Struwwelpeter, der seinen borstigen Haarwulst und seine überlangen Nägel verteidigt, sodann der Suppenkaspar, also genannt, weil er keine Suppe essen will; ihm folgen Hans Guck-in-die-Luft, die beklecksten Tintenbuben, das mit Zündhölzchen hantierende Feuerpaulinchen, der Zappelphilipp, der böse Tierquäler Friedrich und der Daumenlutscher. Sämtliche Ausgelassenheiten der Kinderstube werden uns höchst getreu vor-

geführt, soweit sie sich in den Grenzen des Darstellbaren und Geruchlosen bewegen. Mir erscheint das alles weniger komisch als unappetitlich. Herrn Léons erfahrenem Blick konnte es nicht entgehen, daß diese Galerie berühmter Rangen doch nicht ausreiche für ein ordentliches Theaterstück. Sie mußten in einen festen Rahmen gesperrt und um sie herum etliche Handlung erfunden werden. Woher aber, um Himmelswillen, diese aus der Luft greifen? Das „Acheronta movebo“ des römischen Dichters scheint dem Autor aus seiner Gymnasialzeit eingefallen zu sein; er wendet sich an die Unterwelt. Wir befinden uns beim Aufziehen des Vorhangs mitten in der Hölle. Als feuerflammende Hausfrau kauert auf einem Schemel des Teufels Großmutter, die wir bisher nur vom Hörensagen zu kennen so glücklich waren. Sie ist mit Ausbessern rotwollener Strümpfe beschäftigt, worin sie von ausgelassenen jungen Teufelchen fortwährend gestört wird. Die liebe Höllenbrut, so meint sie, brauche artige Gespielen. Damit einverstanden, entsendet Satan eine junge Diplomatin Diavoletta an die Oberwelt; sie soll den Erdenkindern allerlei Unarten einflüstern und sie dadurch höllenreif machen. Daß unbeschnittene Haare oder „Daumenlutschen“ ewige Höllenstrafen wie etwas Selbstverständliches nach sich ziehen, hat uns sehr überrascht. Dafür bekommt man doch sonst nur einen Schlag auf die Hand. Und wenn der „Suppenkaspar“ seine Suppe bloß deshalb stehen läßt, weil ihm ein Teufel Assa foetida hineingestreut — ich glaube, Herrn Léons „liebes Töchterlein Miezi“, welcher das Textbuch gewidmet ist, würde ganz ebenso handeln. Doch heute nur nichts von Kritik! Unser weiser Vorsatz, uns im „Struwwel-

peter" über gar nichts zu verwundern und alle Logik beherzt in das erste Bild, d. h. zum Teufel zu schicken, bleibt fest, es geschehe weiter, was da wolle. Diavoletta steigt also mit einer kleinen Ehrenkompanie von Teufelchen an die Oberwelt. Sie trifft da gleich auf das richtige Dorf, welches sich einer auserlesenen Schar ungezogener Kinder erfreut. Diese spielen denn ein jedes sein schmutziges Stücklein ab und werden dann mitsammen zur Hölle befördert. Ebenso einfach, wie der Autor die Kinder da hineinspediert, führt er sie auch wieder heraus. Von roten Teufeln umdrängt, bekommen die Kinder Angst und kriegen das Beten — da weichen die bösen Dämonen schaudernd zurück, und Engel geleiten die Kleinen wieder in ihr Heimatdorf.

Der Schmuck, welcher diese Scenen glänzend aufputzt, ist die dekorative Ausstattung — der Kitt, der sie zusammenhält, die gefällige und charakteristische Musik Heubergers. In einem Ballett wie „Struwwelpeter", wo der Komponist den pantomimischen Vorgängen Schritt vor Schritt, und zwar mit sehr kurzen Schritten nachfolgen muß, vermag die Musik nicht so selbständig aufzutreten, noch so frei sich zu entfalten, wie in der Operette „Der Opernball". Sie muß sich meistens begnügen, als Übermalung einer vorliegenden Zeichnung zu dienen. Diese Mission hat Heubergers Partitur gewissenhaft und so wirksam als möglich erfüllt. Wir können hier nur im allgemeinen auf den gefälligen Charakter der Melodien und auf ihre effektvolle Instrumentierung hinweisen. Unter den selbständigen Musiknummern von geschlossener Form ragen als besonders gefällig der Tanz der Hasen und die Puppenscene Paulinchens hervor. Von den (leider nur spärlich

vorkommenden) Tänzen wirkt am lebendigsten der G-dur-Walzer im Finale, ein stark mit „Waldmeister" gewürzter süßer Schaumwein. So können wir denn heute in ein und demselben Artikel zwei theatralische Erfolge Heubergers konstatieren. Daß man weder mit dem „Opernball" noch mit „Struwwelpeter" sich für ewige Zeiten in die Musikgeschichte einkauft, das weiß Heuberger selbst so gut wie wir. Aber er hat dem Publikum Vergnügen gemacht und eine günstige Aussicht auf seine nächsten heiteren Bühnenwerke eröffnet. Und dazu sei ihm von Herzen gratuliert.

---

## Djamileh.

Einaktige Oper von G. Bizet.

(1898.)

Bizets „Djamileh" spielt im Orient, einem Gebiet, das von Opernkomponisten des vorigen Jahrhunderts sehr fleißig betreten, seit siebzig Jahren immer mehr aus der Mode gekommen ist. Am wenigsten fühlte Deutschland sich zu einem Weltteil hingezogen, mit dem es, im Gegensatz zu Frankreich und Italien, nur spärliche Beziehungen hatte. Vielleicht gewinnen wir eines Tages aus Kiaotschau neue chinesische Opernstoffe. Nach Mozarts „Entführung" und Winters „Opferfest" war über ein Vierteljahrhundert verflossen bis zu Spohrs indischer „Jessonda", und seit dieser vor siebzig Jahren erschienenen Oper haben nur Goldmark und Cornelius vorübergehend den Orient aufgesucht. Italienische Opernkomponisten benutzen den Orientalen, speziell den Türken, gern als komische Figur; wie viel ist nicht ge-

lacht worden in Rossinis „Italienerin in Algier“, seinem „Türken in Italien“ und deren späterem Nachzügler „Tutti in maschera“ von Pedrotti! Mit einer einzigen hervorragenden Ausnahme („Aïda“) zogen alle diese italienischen Opern ihre Hauptwirkung aus dem Gegensatz zwischen Europäern und Orientalen. Dieses Motiv beherrscht auch die französische Opern-Produktion, welche relativ noch am häufigsten zurückgekehrt ist zu orientalischen Stoffen. Aubers „Premier jour de bonheur“ und der „Kadi“ von Ambroise Thomas bringen orientalische Sitten in komischen Kontrast zu französischer Kultur; Delibes' „Lakmé“ spielt Engländer und Indier gegen einander aus. Félicien David, unter den Franzosen der musikalische Generalpächter des Orients, verzichtet in seiner indischen „Lalla Rookh“ auf diesen Kontrast, und gleicherweise behilft sich Bizets kleine Oper, bei der wir nun wieder angelangt wären, ganz ohne Europäer.

Nur drei Personen bewegen die einfache Handlung von „Djamileh“: ein reicher junger Türke, Namens Harun, dann sein Hausverwalter und ehemaliger Erzieher Splendiano, endlich die Sklavin Djamileh. Harun lebt ein lustiges, verschwenderisches Junggesellenleben. Gewarnt durch die unglückliche Ehe seines Vaters, hütet er sich ängstlich, von einem Weibe gefesselt zu werden. Daher sein streng eingehaltenes Prinzip, keine Sklavin länger als einen Monat in seinem Dienst zu behalten. Seine letzte Sklavin, Djamileh, eine sinnige, tief empfindende Natur, verhehlt mühsam die leidenschaftliche Liebe für ihren Herrn. Harun, der nichts davon ahnt, behandelt sie gleichgiltig. Um so sicherer rechnet Splendiano darauf, die Schöne für sich zu gewinnen.

Er erinnert seinen Gebieter, daß der festgesetzte Tag der Verabschiedung Djamilehs gekommen sei, und Harun bestellt unverzüglich den Sklavenhändler, der ihm neue Ware bringen soll. Während Harun mit seinen Freunden sich am Würfelspiel ergötzt, verkündet Splendiano der armen Djamileh, was ihr bevorsteht. Sie erbittet sich nur das eine: daß sie noch einmal an Stelle der neugewählten Sklavin, in deren Tracht verkleidet, Harun bedienen dürfe. Vielleicht gelänge es ihr, in dieser Täuschung Haruns Herz zu rühren. Splendiano geht darauf ein, verrechnet sich aber in seinen Erwartungen. In dem entscheidenden Augenblick fühlt Harun von Djamilehs treuer Hingebung sich mächtig bewegt; er erkennt, wo das wahre Liebesglück ihm winke, und denkt nicht mehr an eine Trennung.

Das Textbuch ist nach Alfred de Mussets „Namouna" von L. Gallet geschickt bearbeitet. Dem Übersetzer Herrn Ludwig Hartmann gebührt das Verdienst, die halbvergessene Oper Bizets der deutschen Bühne erobert zu haben. Die Handlung zeigt in ihrem Hauptmotiv eine starke Verwandtschaft mit Mascagnis „Freund Fritz". Auch hier der eheschene reiche Junggeselle, der, von der echten Liebe seiner Susel gerührt, sie schließlich heiratet. Allein so wie das Elsaß unseren Schritten, so liegen Fritz und Susel unserem Herzen näher, als die beiden seltsamen egyptischen Leutchen. Auch fühlen wir uns ob der Zukunft des schwäbischen Brautpaares ungleich beruhigter, als über Haruns treue Beständigkeit. Bizets einaktige Oper bietet uns in engem Rahmen ein mit minutiöser Sorgfalt ausgeführtes anmutiges Genrebild. Aus „Carmen" und der Musik zu Daudets „Arlésienne" kennen wir Bizet als geistreichen,

feinen, in exotischem Musikstile besonders glücklichen Komponisten; gerade für sein Talent war Djamileh eine lockende Aufgabe. „Carmen“ ist blendender, effektvoller, mit satteren Farben und breiterem Pinsel gemalt; doch scheint uns manche Scene in „Djamileh“ noch zartere Schattierungen, noch eigentümlichere Züge aufzuweisen. Diese kleine Partitur enthält reizvolle Musikstücke; dabei eine wohlthuende Harmonie und Stileinheit, welche durch keinen Einbruch in die Große Oper, noch durch ein Herabsinken zur Posse zerstört wird. Mit der Ouvertüre pflegen sich Komponisten der französischen Opéra Comique nicht anzustrengen; auch die zur „Djamileh“ wiegt nicht schwer als selbständiges Musikstück. Aber in ihrem leichten frohbewegten Gang versetzt sie uns unmittelbar in den Lokalcharakter der Oper und fesselt trotz häufiger Wiederholungen unser Interesse. Daß wir auf melodisch Seltsames, auf harmonisch Gewagtes gefaßt sein mögen, das sagt uns die Erinnerung an „Carmen“ und „Arlésienne“ voraus; hier tritt noch verführerisch zu der Eigenart des Tondichters das orientalische Sujet. Schon im ersten Takt der Ouvertüre zupft eine harmonische Gewaltsamkeit uns am Ohr. Unwillkürlich erinnerte sie mich an den reaktionären Pariser Musikkritiker Scudo und die drollige Anekdote, die man von ihm vor zwanzig Jahren erzählt hat. Bei der Première von Bizets Oper „Die Perlenfischer“ im Théâtre Lyrique beginnt mitten in der Vorstellung der alte Scudo auf seinem Balkonsitz laut zu brummen, zu schimpfen und ruft, als sich alles nach ihm umwendet, laut ins Parterre hinab: „Ich werde nicht durch meine Anwesenheit solche Scheußlichkeiten rechtfertigen!“ Und stürmt über seine Sitznachbarn

hinweg geräuschvoll zur Thür hinaus. Wahrscheinlich wäre dieses weiße Hermelin der alten Schule schon nach den ersten Takten der Djamileh-Ouvertüre abgefahren. Lassen wir das Stück ohne ihn beginnen. Gleich die erste Scene ist erfüllt von poetischem Duft. Während Harun auf seinem Divan träumend und rauchend ausgestreckt liegt, ertönt von ferne der melancholische Gesang der Nilschiffer. Ihn durchbricht nach den ersten Strophen ein kurzes, leises Orchester-Intermezzo, während dessen Djamileh, den Blick auf Harun gerichtet, langsam das Gemach durchschreitet. Diesen träumerischen, eigenartig schwebenden Charakter bewahrt die Musik in allen Soloscenen der Djamileh. Das Duett zwischen Harun und Splendiano erinnert in dem Ges-dur-Andantino („Sei das Weib ein Engel") an Gounod und erhebt sich nicht merklich über das beliebte Niveau der Opéra comique. Die nächste Scene zwischen Harun und Djamileh beginnt im Orchester mit dem schwermütigen Andante, welches das erste stumme Auftreten Djamilehs begleitet hat. Die Stimmung erheitert sich in dem von leichter Fröhlichkeit angehauchten Terzett, mit welchem die Drei sich zu Tisch setzen. Der sich anschließende Gesang Djamilehs zur Mandoline biegt wieder in den ernst sinnenden Ton orientalischer Musikweise ein. Das Stück ist originell, nur die Benennung „Ghazel" ist falsch. Diese Ballade vom König Nurredin hat in Form und Inhalt nichts gemein mit der lyrischen Gattung des „Ghazel", das bekanntlich aus zweizeiligen Strophen besteht, welche durch einen gleichen Reim der zweiten Zeile miteinander verbunden sind. Es folgt ein gleichfalls zart empfundenes und interessantes Melodram (Harun hängt Djamileh einen

Schmuck um den Hals) und hierauf der lebensfrische Chor der Spieler. „Djamilehs Klage", mehr deklamatorischen als melodiösen Charakters, würde durch ein weniger schleppendes Tempo gewinnen. Die Maschen dieses Gewebes sind an sich zu weit, um ohne Nachteil noch ausgedehnt zu werden. Den Einzug des Sklavenhändlers mit den neuen Sklavinnen begleitet das pikante Marschmotiv aus der Ouvertüre. Eine Perle ist der „Tanz der Almee" mit begleitendem Männerchor; echt orientalisch klingt die zwischen Dur und Moll sich klagend durchwindende Melodie über der im Baß festgehaltenen leeren Quinte a—e. Wie die Musik sich dann dem beschleunigten Tanz anschmiegt, ihn anfeuert und schließlich wieder lethargisch zusammensinkt, das alles ist mit einer genial zu nennenden Technik gemacht. Es folgt nunmehr noch ein unbedeutendes komisches Lied des Splendiano und das große Schlußduett zwischen Harun und Djamileh, das nicht frei von Anklängen an französische und italienische Opernmotive, doch in seinem Schlußteil („Aus deinem süßen Munde") durch die lieblich auf und nieder gleitende Violinfigur interessiert und mit seinem glänzenden Aufschwung der Singstimmen effektvoll abschließt. Die eigentümlichsten, wertvollsten Nummern der Oper sind diejenigen, welche der Komponist aus der Seele des Orients heraus empfunden und gestaltet hat — eine Vereinigung von Geist, Feinheit und Charakteristik, welche dicht an der Schwelle des Schönen steht.

George Bizet war im Leben wenig von Glück begünstigt. Als Wunderkind angestaunt, dann mit dem ersten Preise des Pariser Konservatoriums gekrönt, vermochte er doch mit keinem Werke durchzudringen. Zwei komische

Opern, „Die Perlenfischer“ (1863) und „Das schöne Mädchen von Perth“ (1867) wanderten nach wenigen Vorstellungen ins Archiv. Man verurteilte sie als „Wagnerisch“, obwohl kein Takt darin an Wagner erinnert. Seltsames Volk! Jetzt kann es sich an Wagner gar nicht satttrinken, im Theater und im Konzert. Von seinen beiden letzten Opern, „Djamileh“ (1872) und „Carmen“ (1875), hat Bizet zwar die erste Vorstellung erlebt, aber nicht das letzte Wort. Dieses wurde erst nach seinem Tode vom Publikum und der Kritik gesprochen, und zwar in deutscher Sprache. Die Wiener Oper ging (unter Jauners Direktion) mit „Carmen“ voran; durch Pauline Lucca, an die keine frühere oder spätere Carmen hinanreichte, gewann diese Oper den Höhepunkt ihrer Erfolge. Anfangs zögernd, betroffen von der Frivolität der Titelrolle, folgten dann immer eifriger alle deutschen Bühnen nach. Ähnlich dürfte es, in bescheidenerem Maßstabe, „Djamileh“ ergehen, seitdem Berlin mit der Wiederausgrabung dieses in Paris verschütteten kleinen Juwels den Anfang gemacht hat. Eine hinreißende Wirkung vermag nach allem bereits Gesagten „Djamileh“ nicht hervorzubringen; darauf sind weder die Handlung noch die Musik angelegt. An die Stelle von populären Melodien und schlagend dramatischen Effekten treten hier feine charakteristische Züge, reizvolle Wendungen, entzückende Orchesterklänge, einheitlich zusammengehalten von einer meisterlichen Technik. „Djamileh“ ist mehr eine Oper für musikalische Feinschmecker als für ein großes Publikum; aber auch dieses hat, wie die Erfahrung lehrt, nach wiederholtem Hören oft an dergleichen Leckerbissen Geschmack gefunden und ihn beibehalten.

Die Novität wurde im Hofoperntheater ohne lärmenden Enthusiasmus, aber durchaus freundlich, anteilvoll begrüßt. Überaus dankbar erwies sich das Publikum gegen die gelungene Aufführung. Fräulein Renard, die als Djamileh bezaubernd aussieht, vornehm singt und spielt, überraschte obendrein als graziöse Tänzerin in der großen Ballettscene. Sie übernimmt höchst persönlich den Tanz, der auf allen anderen Bühnen einer Prima ballerina zugeteilt ist. Der Absicht des Textdichters entspricht dies nicht, aber der Erfolg ist auf Seite der Renard. Herr Schrödter leiht dem Harun erfolgreich seine unverwüstlich frischquellende Stimme. Der immer fleißige und überall verwendbare Schittenhelm strebt als Splendiano unausgesetzt nach komischer Wirkung. Weniger würde hier mehr sein. Er wird sich in den nächsten Reprisen gewiß mäßigen. Denn gar so albern und gehirnerweicht darf doch der Mann nicht erscheinen, welchen Harun seinen „Freund und Erzieher" nennt. Herr Direktor Mahler hat sich durch die Aufführung von Bizets Oper, die er persönlich dirigierte, ein neues Verdienst erworben.

---

## Die Bohème.

Lyrische Oper in vier Akten von Leoncavallo. Deutsch von L. Hartmann.

(1898.)

Von den unter gleichem barbarischen Titel rivalisierenden zwei Opern haben wir nun auch die von Leon-

cavallo gehört. Mit der „Bohème“ von Puccini teilt sie dieselbe Handlung, dieselben Personen, sogar die nämliche Disposition; in den beiden ersten Akten die lustige Liederlichkeit, in den zwei letzten die traurige. Nur Nebensächliches unterscheidet die beiden Textbücher; Puccini bringt einige alberne oder widerwärtige Scenen, die Leoncavallo vermieden hat, und umgekehrt. Allerwärts dringt jetzt dieselbe Frage auf uns ein: welche „Bohème“ ist die bessere von beiden? Eine präcise Antwort darauf fällt nicht ganz leicht, indem ja der Comparativ „besser“ den Positiv „gut“ voraussetzt. Wenn ein bescheidener Kritiker sich so wohlriechend ausdrücken dürfte wie eine spanische Prinzessin zur Zeit der Inquisition, wir würden ihr Gutachten aus Heines „Disputation“ citieren: „Mich will's bedünken, daß sie alle Beide . . .“ Es thut einem die Wahl weh. Immerhin glaube ich doch in Puccinis Oper mehr musikalisches Talent und natürliche Empfindung wahrzunehmen. Gleich mit dem ersten Akt setzt sich Puccini in entschiedenen Vorteil gegen Leoncavallo. Er exponiert die Handlung, oder was man dafür nehmen will, in dem Dachstübchen des Poeten Rudolph: nachdem die Kameraden ins Café Momus vorausgegangen, klopft die junge Nachbarin Mimi schüchtern an Rudolphs Thür, um ihre im Zugwind verloschene Kerze bei ihm anzuzünden. Eine hübsche, auch musikalisch zart empfundene Scene, die bei Leoncavallo fehlt. Dieser beginnt sein Stück gleich im Café Momus, wo sich der ganze erste Akt mit unerträglicher Schwerfälligkeit und Prätention abspielt. Die langen einleitenden Reden des Musikers Schaunard und des Wirtes erregen unsere Ungeduld, die durch das folgende nicht besänftigt

wird. Offenbar auf die Wirkung des Kontrastes rechnend, läßt Leoncavallo seine Bohémiens ihre Scherze und Anzüglichkeiten in aufdringlichem Pathos, auf einer unruhig wimmelnden Orchesterbegleitung, vortragen; aber die komische Wirkung stellt sich nicht ein, weil dem Komponisten der leichte ironische Ton, überhaupt jeglicher Humor fehlt und wir nicht das Witzige, sondern nur das Ungehörige eines falschen Gegensatzes empfinden. Puccinis Oper bietet auch dadurch mehr Abwechslung, daß ihr zweiter wie ihr dritter Akt im Freien spielt, während wir bei Leoncavallo uns den ganzen Abend zwischen vier Wänden befinden; für theatralische Wirkung nichts Gleichgiltiges. In einem Punkte treffen die beiden Komponisten zusammen: sie legen Musetten einen „langsamen Walzer“ in den Mund. Aber wenn man unseren Johann Strauß noch so langsam dehnt und streckt, er bleibt doch erkennbar, und die Seufzer des also Massierten klingen uns noch immer lieblicher, als die unvermischt eigene Lustigkeit der Herren Puccini und Leoncavallo. Übrigens gehört die von Musette und Marcell im ersten Akte gesungene Des-dur-Cantilene — ein Walzer trotz des Sechs-Achtel-Taktes — zu den hübschesten Stücken der Oper. Im zweiten Akt wendet Leoncavallo die gewaltsamsten Anstrengungen daran, einen netten Einfall H. Murgers breitzutreten. Musette, wegen schuldigen Mietzinses gepfändet, findet ihre gesamte Zimmer-Einrichtung unten im Hofraume ihres Hauses deponiert. Schnell entschlossen, bittet sie ihre geladenen Gäste, ohne weiteres im Hof Platz zu nehmen und sich zu amüsieren. Ungleich seiner Musette, welche den Humor nicht verliert, hat Leoncavallo keinen zu verlieren. Er bietet zwar Himmel und Hölle auf, um

kolossale Heiterkeit zu beschaffen, aber abfoltern lassen wir uns das Lachen nicht. Jeden Augenblick leisten die Personen auf der Bühne das im Libretto vorgeschriebene Ha ha ha!, aber im Parquet bleibt alles trostlos ernsthaft. Wiederum kredenzt uns Musette einen rhythmisch verzwickten langsamen Walzer in D-dur; das Wasser dazu schöpft sie aus der blauen Donau, deren Ursprung wir uns in Frankreich denken sollen. Immerhin klingt dieser Walzer recht pikant. Hingegen darf man die „Hymne der Bohème" ohne weiteres für einen Chor gereizter Menschenfresser ausgeben. Noch einen Triumph hält der Komponist bereit: Schaunards koloraturverbrämte Cavatine über den „Einfluß des Blauen in den Künsten", eine Parodie auf Rossini. Just an den hier zu erinnern, hatte Leoncavallo wahrlich nicht nötig. Man denke an das himmlische Durcheinander im ersten Finale des „Barbier", wo alles toll von Lustigkeit, dabei klar, natürlich, melodiös hinströmt, und man wird sich vorstellen können, wie Rossini gerade diese Scene in der „Bohème" komponiert haben würde. Doch wir brauchen nicht einmal zu Rossini hinaufzusteigen; Offenbach hätte das auch besser gemacht; er ist in der Heiterkeit stets leicht und natürlich. Leoncavallo scheint beides versagt. Zu diesen lustigen Scenen überall ein gespreiztes, zerhacktes Singen, ein lärmendes, aufgeregtes Orchester. Obendrein, die ganze Oper hindurch dasselbe Hausmittel, womit Leoncavallos Orchester alle Pausen und Lücken ausfüllt: eine Reihe von Sext-Akkorden, durch zwei Oktaven hinauf und herab hüpfend, mitunter auch chromatisch oder in Gegenbewegung. Zum Schlusse des zweiten Aktes häufen sich noch die ordinärsten Späße: einem vorübergehenden Herrn

wird ein Teppich unter den Füßen weggezogen, daß er der Länge nach hinfalle; ruhig heimkehrende Familien werden verhöhnt, aus den Fenstern Zuschauende mit Äpfeln beworfen; zuguterletzt allgemeine Prügelei! Wenn das alles nur leicht und lustig vorüberrauschen würde; aber der kleinste Spaß wird mit Posaunen gemästet und bis auf den letzten Tropfen ausgepreßt. Ich kenne keine einzige moderne große Oper, in welcher, auch nur vorübergehend, ein so brutaler Lärm vorkäme, wie er die ganze zweite Hälfte dieses kleinbürgerlichen Aktes der „Bohème" ausfüllt.

Auf diese beiden Buffo-Akte, denen wir nicht einen Augenblick herzlichen Lachens oder glücklicher Heiterkeit danken, folgen der tragische dritte und vierte Aufzug. Von einem bekannten Kritiker rührt der kühne Vorschlag, die beiden mittleren Akte der Oper zu streichen, da sie doch nichts wesentlich Neues zum ersten und vierten hinzubringen; damit wären die zwei kontrastierenden Bilder (der erste und der vierte Akt) wirksam an einander gereiht und dem Hörer viel langweilige Wiederholung erspart. Den dritten Akt beherrscht durchaus die Sentimentalität. Der zerhackte Lustspieldialog weicht hier mehr der breiten, getragenen Melodie. Sie kommt uns regelmäßig mit wohlfeiler Unisono-Begleitung von Geigen, Violoncell oder Horn auf den Leib gerückt. Leoncavallos Gefühlsergüssen fehlt die überzeugende Kraft, sowie die Originalität; sie mahnen fast immer an bewährte Verdische Phrasen. Ich erinnere an das entsetzlich lange Abschiedsduett zwischen Musette und Marcell am Schluß des dritten Aktes. Und jetzt noch dieser vierte Akt: die todkranke und sterbende Mimi! Wie Ambroise Thomas in „Mignon" und Gounod im „Faust"

einige Goethesche Gedichte eingeflochten haben, so citiert Leoncavallo hier mehrere gefühlvolle Strophen von Murger und Alfred de Musset. Eine glückliche und bequeme Idee; wäre nur die Musik den Versen auch ebenbürtig. Niemand wird den rührenden Eindruck leugnen, den Mimis Tod auf den Zuschauer macht, sowohl bei Puccini wie bei Leoncavallo. Allein diese Wirkung geht von der ergreifenden Scene aus, nicht von der Musik der beiden Komponisten. Musikalisch Hervorragendes oder Eigentümliches bietet dieser Schlußakt Leoncavallos nicht; eher noch findet Puccini dafür einige natürliche, rührende Accente. In der „Traviata“ erleiden wir keineswegs die bloß pathologische Wirkung der Sterbescene; Verdi hat da mit einigen schönen Melodien seinen Segen als Musiker dazu gegeben.

Und der Gesamteindruck von Leoncavallos Oper? Ich gestehe, daß nach zwei gewissenhaft verfolgten Gesamtproben es mich Überwindung gekostet hat, auch noch die Aufführung selbst mitzumachen. Ich fürchte mich vor Ungerechtigkeit und blättere jetzt nochmals in der Partitur der „Bohème,“ die schön gebunden mit einer Widmung des liebenswürdigen Komponisten vor mir liegt. Aber ich kann außer vereinzelten feinen Charakterzügen, glitzernden Orchester-Effekten und dankbar einschlagenden Gesangsphrasen nichts entdecken, was meinen ersten Eindruck umgestimmt hätte. Viel Orchestertechnik, viel Bühnenverstand, einiger Esprit — aber keine schöpferische Kraft, keine Individualität, kein Schönheitssinn. Symptomatisch merkwürdig bleibt aber das Zusammentreffen der beiden neuesten Opernkomponisten Italiens in demselben unsauberen Stoffe und in demselben formlosen, krankhaft exaltierten Stil. In letzterem gleichen

sie einander (wenigstens in diesem Werke) so sehr, daß ich ganze Stellen aus meinem Urteil über Puccinis „Bohème“ in die vorliegende Kritik unverändert herübernehmen könnte. Puccini wie Leoncavallo scheinen in ihrer „Bohème“ alles abstreifen zu wollen, was die italienische Musik an schöner Eigenart, an Ruhm und Reiz besitzt. Leoncavallos Musik spricht ein gebrochenes, verwildertes Französisch, zeitweise vermischt mit Verdischen Phrasen oder selbst (wie im Vorspiel zum dritten Akt) mit Wagnerschen. Wir haben noch italienische Komponisten, aber von italienischer Musik nur noch die Karikatur.

Alexander Moszkowski, der liebenswürdige Humorist, hat jüngst in einem sehr ernsten Artikel „die Götterdämmerung der Oper“ prophezeit. Nach seiner Ansicht muß diese früher oder später aus Stoffmangel zu Grunde gehen, indem alle möglichen Sujets bereits verbraucht sind. Mir scheinen unsere jüngsten Komponisten nicht sowohl alle tauglichen Stoffe für verbraucht, als vielmehr, jeden Stoff für operntauglich zu halten. Nach zwei verschiedenen Richtungen sehen wir sie heute auseinanderstreben. Die einen flüchten in die entlegensten Zeiten, womöglich zu prähistorischen oder symbolischen Fabeln (Bungerts „Odyssee“, Weingartners „Erlösung“, Goldschmieds „Gäa“); sie verlangen für ihre angeblich übermenschlichen Ideen ganze drei Abende und ein eigenes Riesentheater. Das ist der Bayreuther Samen, der jetzt aufgeht. Die anderen folgen dem Banner der literarischen „Moderne“; sie begnügen sich mit einem Theaterabend und der bestehenden Opernform, in welche sie das Gift des (an und für sich musikfeindlichen) Naturalismus füllen. Mascagni, Puccini, Leoncavallo

mit ihrem Anhange. Zola ist neuerdings populär; man wird vielleicht den prosaischen Kleinkram seines „Bonheur des Dames“ oder die Scheußlichkeiten von „La Terre“ unter Musik setzen. Oder den „Episcopo“ Gabriele d'Annunzios, diese mit ungemeinem Talent und psychologischem Scharfblick ausgeführte Skizze alles erdenklichen Unglücks, das einen weichherzigen, braven Menschen langsam zu Tode martert. Oder sonst eines jener modernsten Dramen, die nur mit den scharfen Messerklingen des Verstandes operieren und an neuen Formen des Ehebruches und der Maitressenwirtschaft schnitzeln. Fühlt noch kein Opernkomponist sich hingezogen zu Braccos „Ende der Liebe“? Das wäre das richtige Ende vom Liede.

Kehren wir zurück zu Leoncavallos „Bohème“. Direktor Mahler hat diese Erbschaft bekanntlich von seinem Vorgänger ohne sonderliches Vergnügen und ohne das Beneficium inventarii übernommen. Herrn Jahn können wir ob dieser „Bereicherung“ des Repertoires nicht tadeln; der anhaltende Erfolg des „Bajazzo“ erklärt vollauf die Geneigtheit jedes Direktors, eine zweite größere Oper desselben Autors aufzuführen. Ob dieser zweiten eine gleiche Carrière winkt? Vorläufig wissen wir nur, daß der „Bajazzo“ vor der „Bohème“ entschiedene Vorzüge besitzt, deren einer seine Kürze ist. Direktor Mahler war mit bewunderungswürdiger Aufopferung und Pflichttreue um das Gelingen der Novität bemüht und hat sie auch thatsächlich zum Siege geführt.

Die Aufführung der Novität im Hofoperntheater war so gerundet und effektvoll, daß Herr Leoncavallo allen Grund hat, damit sehr zufrieden zu sein. Seine Partitur

steckt voll ungewohnter stacheliger Schwierigkeiten für Sänger, Chor und Orchester. Dank dem außerordentlichen Eifer der Künstler wie des Direktors hat die „Bohème“ in Wien so viel (eigentlich noch mehr) Wirkung erzielt, als überhaupt in ihr steckt. Mit der Hauptrolle, Musette, feierte Fräulein Renard einen neuen Triumph. Mit ihrem Spiel in den beiden ersten Akten konnten wir uns gleichwohl nicht recht befreunden. Fräulein Renard zwingt sich da zu einer ruhelosen heftigen Lustigkeit, die ihrer Natur fremd ist. In solchen Formen haben wir uns die Lebenslust Musettes auch nicht zu denken; denn eine Pariser Cocotte, mag ihre Moral noch so faul sein, bleibt in Haltung und Bewegung doch immer zierlich und elegant. In ihrer angeborenen Grazie als Französin wird Musette kaum so viel mit den Armen schlenkern und mit den Füßen baumeln. Vom dritten Akt an, welcher die Wendung zum Tragischen nimmt, war Fräulein Renard plötzlich eine ganz andere. Der elegische, leidenschaftlich-innige Ton, den Fräulein Renard unvergleichlich in ihrer Gewalt hat und welcher ihre beiden letzten Schöpfungen, Djamileh und Tatjana (in „Onegin“), so schön erwärmt und durchleuchtet — sie findet ihn wieder in den beiden letzten Akten der „Bohème“, und da wirkt sie unwiderstehlich. Ein Schmuck der Vorstellung ist Frau Forster; in Stimme und Erscheinung ganz die rührende Gestalt der Mimi. Der Maler Marcell, eine anstrengende und schwere Partie, wird von Herrn Dippel sehr frisch und ausdrucksvoll gesungen, auch gut gespielt. Herr Hesch, dessen ununterbrochenes Fortissimosingen dem Schaunard eine nicht unwillkommene komische Färbung verleiht, gefiel besonders in der parodistischen

Darstellung des Klavierspielers. Der von Leoncavallo sehr stiefmütterlich behandelte Dichter Rudolph wird von Herrn Neidl ähnlich behandelt; wir begreifen, daß er ihm kein besonderes Vergnügen macht. Die Novität hat Beifall gefunden. Ob wir uns darüber freuen können, daß das Publikum unserer Hofoper sich allmählich an brutale Musik gewöhnt, so lange gewöhnt, bis es wirklich Gefallen daran findet — das ist eine andere Frage.

---

## Zwei Opern von Dvorak.*)

### I. Der Bauer ein Schelm.

Komische Oper in zwei Akten von Anton Dvorak.

Ein Schelm will ich selber sein — hören wir Herrn Dvorak sagen — wenn ich vor neun Jahren an die Möglichkeit dachte, daß mein böhmischer Bauer je auf einem großen deutschen Hoftheater stolzieren würde! Die kleine Oper war für das Prager czechische Publikum geschrieben, welches, heute noch recht anspruchslos, damals auch noch in viel bescheidenerem Raume sich versammelte. Ein Erfolg im czechischen Theater erzeugt keinen internationalen Ruf, und hätten nicht Dvoraks Orchester- und Kammermusiken

*) Die Nachricht, daß Dvorak soeben (Dezember 1898) eine neue Oper („Kathinka und der Teufel") vollendet habe, deren erste Aufführung im Januar 1899 im czechischen Prager Nationaltheater statthaben soll, bringt mir zwei frühere, wenig bekannte Opern dieses Komponisten in Erinnerung. Die erste „Der Bauer ein Schelm" hat 1885 einige Aufführungen in Wien erlebt, die zweite „Dimitri" wurde 1882 in czechischer Sprache in Prag gegeben, über dessen Grenzen sie bisher nicht gelangt ist.

in den Konzertsälen Deutschlands nachhaltiges Aufsehen erregt, es wüßte wohl heute niemand von der Existenz einer Oper, deren Original-Titel „Selma sedlák“ unstreitig melodischer klingt als das deutsche „Der Bauer ein Schelm“. Das intensive, eigenartige Talent Dvoraks hat aus seinen „Slavischen Rhapsodien“ und „Legenden“, aus seiner Symphonie, seinem E-dur-Sextett so überzeugend und weithin sichtbar geleuchtet, daß es endlich auch Neugierde erregte nach seiner komischen Oper. In Deutschland machte das Dresdener Hoftheater den Anfang damit; in Wien versank eine früher geplante Aufführung in den Flammen des Ringtheaters. Daß uns jetzt das Hofoperntheater die Bekanntschaft des „Bauer ein Schelm“ vermittelt, können wir — ganz abgesehen von dem trostlosen Mangel an Novitäten — nur dankbar billigen. Freilich nimmt sich die kleine Oper in diesem weiten Prunkrahmen etwas fremdartig aus, sie füllt nicht einmal quantitativ einen Theaterabend. Die Direktion hätte wohlgethan, einige allzu breite Nummern der Oper zu kürzen und ein größeres neues Ballett dazuzugeben; damit wäre überdies die Notwendigkeit einer im Winter ungewohnten und unbeliebten späteren Anfangsstunde (halb 8 Uhr) weggefallen. Auch der ganze Zuschnitt des Werkes, das Sujet, der Charakter der Musik weisen es an eine kleinere Bühne. Es liegt gerade in dieser Beschränkung der eigentümlichste Reiz der Dvorakschen Bauern-Idylle; sie bleibt vollständig im Stile des Genrebildes, schielt mit keinem Auge nach der heroischen Oper, bringt überall liebenswürdige Musik und nirgends große. Was unserer Novität leider fehlt, ist ein halbwegs interessantes Textbuch.

Die Geschichte ist kurz folgende: Der reiche Bauer Martin besitzt eine reizende Tochter Regina, welche zwei Dorfjünglingen den Kopf verdreht hat. Der eine von ihnen, Gottfried, ist liebenswürdig und arm, der andere, Conrad, reich und einfältig. Natürlich liebt Regina den ersteren und ebenso natürlich protegiert ihr Vater den letzteren. Zu diesen beiden Verehrern des Mädchens sollen sich aber ganz unerwartet noch zwei andere gesellen: der Herr des Gutes, welcher eben seinen feierlichen Einzug hält, und dessen Kammerdiener Jean. Herr und Diener stellen der Dorfschönen nach, welche treu zu ihrem Gottfried hält, aber nur um so dringender von dem Grafen zu einem Abend-Rendezvous im Garten bestellt wird. Durch eine überall horchende und helfende Schaffnerin erfährt es die Gräfin und erscheint an Reginas statt in deren Kleidern zum Rendezvous. Ihr Gemahl erkennt sie nicht, umarmt sie und überreicht ihr sofort einen Schenkungsbrief, welcher Gottfried zum Eigentümer einer Meierei macht. Gleichzeitig versucht der unternehmende Jean, durchs offene Fenster zu Regina zu steigen, fällt aber in ein großes offenes Faß, das Martin als Falle für Gottfried hingestellt hat. Das ist die einzige „Schelmerei" des Bauers, und selbst diese trifft den Unrechten. Schließlich ist man allseitig beschämt, versöhnt und herzensfroh, daß die Sache nicht schlimmer ausgefallen. Regina bekommt ihren Gottfried, der Graf behält die Gräfin und der schelmische Bauer seinen lieben Conrad, der mit der nächsten Werbung glücklicher zu sein hofft. Welch altmodische dumme Geschichte! Der Dichter, wenn ich ihn so nennen darf, schürzt langweilig behutsam einen durch hundertjährige Abnützung längst

morsch gewordenen Knoten und löst ihn mittelst eines genauen Abklatsches der Schlußscene von „Figaros Hochzeit". Über den Witz, dem aufkletternden Liebhaber ein leeres Faß unterzustellen, wollen sich die beiden genialen Erfinder, Martin und Conrad, zu Tode lachen; aber wer nicht mitlacht, ist das Publikum, wenigstens das unserer Hofoper. Die ganze Intrigue ist auf ein erstaunlich harmloses Publikum berechnet. Wenn Dvoraks Oper sich nicht auf dem Repertoire erhält, was wir um der hübschen Musik willen bedauern würden, so trifft die größte Schuld das kindische Libretto. Da bewegen sich lauter uninteressante Personen in lauter verbrauchten Situationen und betreiben dabei einen unerlaubt witzlosen Dialog. Das bei Simrock in Berlin gedruckte Textbuch nennt einen Herrn Züngel als den deutschen Übersetzer; unser Hofopernsänger Mayerhofer hat sich der Mühe unterzogen, diese Züngelsche Übersetzung neuerdigs aus dem Böhmisch-Deutschen ins Deutsche zu übertragen. Damit war allerdings etwas gewonnen — die Sänger verstauchen sich nicht mehr an Züngel die Zunge — die Handlung selbst blieb leider unverändert. Ein noch zweifelhafterer Gewinn scheint uns die Degradation des Dvorakschen „Fürsten" (Knize) zu einem „Grafen", die übrigens Herrn Züngel noch nicht ausreichend zu sein schien, denn in dem mir vorliegenden Berliner Textbuche ist ein „Baron" daraus geworden. Vielleicht tritt er in der nächsten Auflage als einfacher Edelmann auf und noch später kurzweg als Herr Kohn. Viel merkwürdiger, ja geradezu verblüffend liest sich in dem Berliner Textbuche der Beisatz: „Die Handlung spielt in Oberösterreich." Von wem rührt wohl dieser Unsinn? Der Charakter der

Musik ist so ausgeprägt slavisch, daß jeder nur flüchtig Orientierte beim Anhören der ersten Nummer, ja schon der Ouvertüre sich sagen muß: das Stück spielt in Böhmen, spielt unter böhmischen Bauern. Ein Komponist, welcher mit diesen Melodien Oberösterreich charakterisieren wollte, gehört in das Beobachtungszimmer des Irrenhauses. Dvorak ist das natürlich nicht eingefallen; in seinem Original führen sogar die Personen, die in unserer Übersetzung Regina, Conrad, Gottlieb heißen, die echt czechischen Namen Betuska, Jenik, Vaclav. Man hätte, glaube ich, auch diese Original-Namen beibehalten sollen; „Der Bauer ein Schelm" ist einmal eine national-böhmische Oper, ein Stück böhmischen Volkslebens, und so wie man diesen Charakter in der Musik Dvoraks nicht zerstören kann, so sollte man auch nicht versuchen, ihn in Äußerlichkeiten zu verleugnen oder gar durch Verpflanzung in anderes Land.. Welchem deutschen Übersetzer der Oper „Carmen" würde es einfallen, sie bei uns populärer zu machen, indem er auf das Textbuch schreibt: Die Handlung spielt in Steiermark. Dergleichen Akklimatisierungs-Versuche entspringen einer grundfalschen Anschauung. Ausgeprägt nationale Stücke muß man mit allen Eigentümlichkeiten ihres Bodens geben oder gar nicht. Auf dem Gebiete der Kunst sollten wir uns den Czechen gegenüber ebensowenig auf den empfindlichen oder erbitterten Deutschen spielen, als wir es gegen russische, polnische, ungarische Künstler thun. Ist das Stück gut? Verdient es bei uns aufgeführt zu werden? Das scheint mir die einzig berechtigte Frage. Fällt die Antwort bejahend aus, dann bringe man das fremdländische Werk in seiner ganzen nationalen Originalität und ergötze sich gerade

an dieser Originalität urwüchsig böhmischer Bauern — ohne politische Neben- und Hintergedanken. Sagt doch Goethe: „Was im Leben uns verdrießt, man im Bilde gern genießt.“

Wenden wir uns zu Dvoraks Musik. Ihr slavischer Charakter tritt ohne Affektation, ungekünstelt und unbefangen auf; Naivetät heißt der scheinbar so harmlose, in Wahrheit so mächtige Zauber, welcher dem Talente dieses Komponisten innewohnt. Wie selten ist heutzutage diese Mitgift! Ob Dvorak ihr treu, ob sie ihm unverloren bleiben werde, seitdem so große Erfolge in Deutschland und England ihn aus seinem bescheidenen Halbdunkel aufgeschreckt — das steht dahin; im „Bauer ein Schelm“ ist er noch vollkommen naiv. Frisch und beherzt geht er ins Zeug, macht lustige Musik zu lustigen Scenen, ohne sich viel zu grämen, wenn diese Melodie nicht besonders distinguiert, jene nicht gerade neu klingt. Er legt sich keinen Zügel an, wo ein interessantes Motiv ihn zu breiterer Ausführung reizt, sucht nirgends seine Musik über den inneren Gehalt einer Person oder Situation hinaus zu steigern und wahrt, gepanzert gegen jedes falsche Pathos, durchaus die Einheit des Stils. Auf diesem mittleren Niveau des Heiteren wie des Zärtlichen bewegt sich Dvoraks Musik ungezwungen, behaglich, oft sehr reizvoll. Nicht alles ist von gleichem Wert; manche Scenen, die lustigen insbesondere, klingen alltäglich hausbacken. Im Ausdrucke des Komischen — wofür die Musik allerdings nur beschränkte Hilfsmittel besitzt — bleibt Dvorak ziemlich stereotyp, wiederholt auch gerne Mozartsche Buffowendungen. Nach solchen Partien von wohlfeilerer Erfindung überraschen uns aber immer wieder ori-

ginelle Einfälle und feine Züge. Dvoraks musikalische Begabung zeigt sich in dieser Oper jedenfalls viel bedeutender als sein specifisch dramatisches Talent. Es fehlen die entscheidenden Kontraste, die wirksame Verteilung von Licht und Schatten, die dominierenden Höhepunkte. Manches für sich ganz reizende Musikstück bleibt ohne die gehoffte Wirkung, lediglich weil es sich von seiner Umgebung nicht hinreichend abhebt. Namentlich gegen den Ausgang der Oper, wo alles zum Schlusse drängt, wird dieser durch lange Musikstücke ungebührlich aufgehalten. Keine wirklich musikalische Natur wird Textwiederholungen in der Oper schlechtweg verdammen, sie sind unentbehrlich für das Ausklingen der Empfindung und für die Erfüllung der musikalischen Form. Aber Textwiederholungen von solcher Unersättlichkeit wie in dem ersten Buffo-Duett, in der Entrée-Arie Martins, in dem letzten Ensemble („Alle bringt sie um den Kopf") u. a. sündigen auf unsere Geduld. Nirgends vermissen wir den guten Musiker, gar sehr aber den praktischen Theater-Komponisten. Ist nicht der D-moll-Satz des Balletts im zweiten Akte mehr ein Symphonie-Scherzo als eine Opern-Tanzmusik? Dvorak ist ein gewandter Kontrapunktist und feiner Harmoniker; er prunkt nicht mit gelehrten Kunststückchen, jedoch seine Vorliebe für sinnige Kombinationen und überraschende Modulationen verrät sich allenthalben. Gleich in der Ouvertüre wird man die glückliche Verbindung volkstümlich naiver Melodien mit kunstreich ciselierter kontrapunktischer Arbeit bemerken und sich gleichzeitig an dem gesunden schönen Orchesterklang erfreuen. Nur die allzu häufige Wiederholung derselben Figur, sogenannte Rosalien, möchte ich dieser Ouver-

türe wie manchem anderen Instrumentalstück Dvoraks zum Vorwurf machen. Ferner in der ganzen Oper das Vorherrschen des zweiteiligen Taktes und der streng symmetrischen Rhythmik von je zwei und vier Takten. Die unausbleibliche Folge davon ist Monotonie. Von dem Gewichte dieser Monotonie können wir den Total-Eindruck, den wir mit nach Hause nehmen, unmöglich loslösen. Desto lohnender erweist sich die Erinnerung an die einzelnen Musikstücke der Oper. Wie gerundet und klangschön ist gleich das erste Quartett in H-dur; wie anmutig der Mädchenchor „So viel Rosen", wie festlich der Empfang des Gutsherrn! Die zärtliche Arie des Grafen kann den Reiz einer wohlklingenden Stimme schwer entbehren; in Dresden hat der Baritonist Bulß damit einen Sturm von Beifall entfesselt. Ein musikalisches Kabinettsstück ist das Duett des Grafen mit Regina („Dort im trauten Garten"), das sich durch Hinzutritt einer Altstimme (Gertrude) zum Terzett erweitert. Ich wüßte aus der neueren Opern-Litteratur heiteren Genres kaum ein Terzett zu nennen, das sich mit diesem messen könnte. Durch zarten, natürlichen Ausdruck wehmütiger Empfindung gewinnt uns die kleine Arie Reginas im zweiten Akte und noch mehr das schöne, nur zu breit ausgeführte Abschiedsduett der beiden Liebenden im zweiten Akte. Das Maifest, welches Chorgesang und Tanz in echt nationalen Weisen vereinigt, klingt volkstümlich frisch. Wir könnten noch fortfahren in der Aufzählung schöner Einzelheiten, insbesondere solcher, die nicht gleich beim ersten Hören auffallen. Und dennoch müssen wir diese Aufzählung mit dem „leider!" schließen, daß dem Ganzen die dramatische Triebkraft fehlt und der reichbegabte Komponist mit

diesem Opernversuch nicht an das Beste hinanreicht, was er auf anderm, rein instrumentalem Gebiet geleistet hat.

Der „Bauer ein Schelm“ war im Hofoperntheater insofern gut besetzt, als man hauptsächlich gewandte Darsteller damit betraut hatte. Hingegen machte sich der Mangel an klangvollen Stimmen mitunter empfindlich bemerkbar. Eigentlich dankbare Partien bietet die Oper nicht; man müßte denn die etwas günstiger bedachte Regina dafür nehmen, welche in Frau von Naday eine trefflich geschulte Sängerin von ungekünstelter Empfindung vorfand.

## II. Dimitrij.

Eine czechische große Oper, deren Premiere ich in Prag beizuwohnen Gelegenheit hatte, erregt in nicht gewöhnlichem Grade das Interesse der musikalischen Kreise. Es ist die vieraktige Oper „Dimitrij“ (Demetrius) von Anton Dvorak.

Von dramatischen Arbeiten Dvoraks sind uns bisher nur zwei kleinere komische Opern („Der Bauer ein Schelm“ und „Dickschädel“) dadurch bekannt geworden, daß ein deutscher Übersetzer und ein deutscher Verleger sich dafür fanden; heitere, anspruchslose Singspiele, in welchen ein gesundes, melodiöses Talent glücklich Herr wird über etwas altväterische Komödienstoffe. Eine weit höhere Aufgabe hat sich Dvorak in seiner neuen großen Oper „Dimitrij“ gestellt. Das Textbuch, die Geschichte des „falschen Demetrius“ behandelnd, ist von einer talentvollen jungen Dame, Frau Marie Cervinka, der Tochter des bekannten Czechenführers Rieger, verfaßt, welche ihre genaue Kenntnis der

russischen Geschichte obendrein in einer ausführlichen Vorrede dokumentiert. Das Bestreben nach möglichster Wahrung des Geschichtlichen scheint die Textdichterin vornehmlich geleitet zu haben; das Schillersche Fragment benützt sie fast gar nicht, und nur sehr spärlich die so bühnenwirksame Fortsetzung desselben von Heinrich Laube. Mancher mochte gleich mir erwartet haben, die prachtvolle Exposition Schillers, den polnischen Reichstag, als imposanten Eingang der Oper „Demetrius" wiederzufinden. Diese Scene bereitet freilich durch die lange, ganz unentbehrliche Erzählung des Demetrius der musikalischen Wiedergabe große Schwierigkeiten. Hingegen mußten die schroffen Gegensätze, die immer stürmischer aufwogende Massenbewegung in dieser Scene einen dramatischen Komponisten zum lohnendsten Aufgebot seiner Kräfte reizen. Es hätte eine Exposition gegeben, ähnlich jener in Meyerbeers „Afrikanerin", wo gleichfalls der Held, Vasco de Gama, vor einem großen aufgeregten Tribunal seine Sache vorträgt und verteidigt. Die czechische Dichterin hat offenbar im Interesse einer knapperen und einheitlicheren Handlung die Oper gleich in Moskau beginnen lassen und behält diesen Schauplatz bis zu Ende bei.

Das Volk von Moskau, Bojaren, Priester, Krieger, füllen den Platz vor dem Kreml, wehklagend über den plötzlichen Tod des Czaren Boris Godunow und über die Not des Vaterlandes. Die Polen stehen siegreich vor den Thoren der Stadt, an ihrer Spitze der Prätendent Demetrius, der angebliche, lange totgeglaubte Sohn des Czaren Iwan. Trotz der Warnung des Bojaren Schuisky eilt das Volk freudig dem Demetrius entgegen und will ihn sofort

krönen, falls die Czarin-Witwe Marfa ihn öffentlich als ihren totgeglaubten Sohn anerkennt. Marfa erwidert anfangs mit Kälte und Widerstreben die herzliche Begrüßung des Demetrius; allein gerührt von dem edlen, milden Wesen des jungen Mannes und getrieben von Rachegefühlen gegen die Familie ihres Verfolgers Boris Godunow, umarmt sie ihn schließlich mit dem Ausrufe: „Mein Sohn!“ Das Volk jauchzt, die bis jetzt geschlossenen Thore des heiligen Kreml öffnen sich, und Demetrius zieht mit Marfa feierlich ein. — Der zweite Akt beginnt mit einem Zwiegespräche zwischen Demetrius und der ihm eben angetrauten Marina, der Tochter des polnischen Fürsten Mnischek. Demetrius begrüßt sie liebevoll, doch nicht ohne zärtliche Vorwürfe ob ihrer eigensinnig beibehaltenen polnischen Tracht und Sitte. Aus ihrer hochmütigen Erwiderung erkennt er nur zu deutlich, daß nicht Liebe, sondern nur Herrschsucht und Ehrgeiz Marina an ihn gefesselt haben. Die vornehmen Polen erscheinen, Marina ergreift den Becher und singt ein Lied auf Polens Ruhm, während im Saale ein Mazur getanzt wird. Der Unmut auf russischer Seite wird immer lauter, Demetrius beschwichtigt endlich den heraufziehenden Sturm. Die Scene verwandelt sich in eine Vorhalle zu der Czarengruft. Demetrius ist eben eingetreten, als Xenia (Axinia), die Tochter des verstorbenen Boris, angstvoll hereinstürzt, von frechen polnischen Edelleuten verfolgt. Demetrius vertreibt die Eindringlinge. Xenia dankt ihrem unbekannten Retter, ihr Duett verrät rasch entflammende gegenseitige Neigung. Demetrius verbirgt sich hinter einem Grabdenkmal, als er seinen Gegner Schuisky mit den Verschworenen ein-

treten sieht. Dieser ermuntert seine Gefährten, den Usurpator zu stürzen, und will hier am Grabe Ivans beschwören, daß Demetrius nicht dessen Sohn sei. „Schwöre nicht!“ ruft ihm hervortretend Demetrius zu. Die Verschworenen, überrascht, bitten um Gnade, und Schuisky wird gefesselt dem Gerichte übergeben. — Der dritte Akt spielt im Krönungssaale. Demetrius, an seiner Seite Marfa und Marina, empfängt die Bojaren, welche ihn ihrer Ergebenheit versichern. Da stürzt Xenia herein und bittet um Gnade für Schuisky, der im Hintergrund der Bühne eben zum Schafott geführt wird. Demetrius begnadigt den Schuisky, Xenia aber erkennt nun in dem Czaren ihren Retter und heimlich Geliebten, und sinkt ohnmächtig zu Boden. Ein großes leidenschaftlich erregtes Duett zwischen Demetrius und Marina schließt den Akt. Letztere wirft ihrem Gemahl vor, Xenia zuliebe den Hochverräter begnadigt zu haben, und als Demetrius sich auf sein göttliches Recht beruft, schleudert sie ihm die höhnischen Worte ins Gesicht: „Und du glaubst, daß du der Czar bist? Otrepnew bist du, ein Leibeigener!“ Sie enthüllt ihm nun mit leidenschaftlicher Schadenfreude das ihm bisher verborgen gebliebene Geheimnis seiner niedrigen Herkunft. Demetrius beginnt das Vertrauen in sein Recht zu verlieren und erklärt fortan alle Bande der Liebe und Dankbarkeit zwischen ihm und Marina für zerrissen. Erschreckt von der unerwarteten Wirkung ihrer Worte, gesteht Marina zerknirscht, daß sie ihm früher nur Liebe geheuchelt habe, aber jetzt, von seinem männlichen Mute besiegt, ihn wirklich liebe. Sie will ihm ihren Glauben und ihre Nationalität opfern, vergebens — Demetrius stößt die Flehende voll

Verachtung von sich. Der vierte und letzte Akt spielt in einem Vorhof mit Garten vor Schuiskys Hause; hier begegnet Demetrius der Xenia und gesteht ihr seine Liebe, die sie ihrerseits erwidert, doch nur, um ihm zugleich Lebewohl zu sagen für immer. Zwei von Marina gedungene Meuchelmörder schleichen ihr nach und ermorden sie im Garten. Zu Tode getroffen wankt Xenia herein und stirbt auf der Scene. Es entsteht Lärm; Demetrius, vom Volke umgeben, eilt herbei und schwört an der Leiche Xenias, Rache zu nehmen an dem Mörder, wer es auch sei. Da führt Schuisky die verschleierte Marina aus einem Verstecke hervor; man zeiht sie der Anstiftung des Mordes, und sie bekennt sich ohne Zaudern dazu. Sie sieht ihr Leben nun verwirkt, doch soll auch Demetrius, der sie verstoßen, mit ihr zu Grunde gehen. Laut ruft sie ins Volk: „Dein Czar ist ein Betrüger, ist ein Otrepnew!" Demetrius verlangt Beweise. Nochmals soll Marfa, und zwar auf das ihr vom Patriarchen vorgehaltene Kreuz beschwören, daß Demetrius ihr Sohn sei. Anfangs schwankend, entschließt sie sich endlich dennoch aus Liebe und Mitleid zu dem falschen Eide. Schon hat sie die Hand auf das Kreuz gelegt, da ruft ihr Demetrius zu: „Schwöre nicht! Ich will den Thron nicht durch Betrug behaupten". Damit hat er sich selbst sein Urteil gesprochen; eine Kugel Schuiskys streckt ihn nieder.

Wie man selbst aus dieser notdürftigen Erzählung entnehmen wird, enthält die Oper „Dimitrij" gewaltige dramatische Momente. Wenn man die Demetrius-Geschichte aus ihren rein politischen und staatsrechtlichen Umhüllungen zu schälen weiß, so bleibt ein unverwüstlicher dramatischer

Kern, der geradezu herausfordert zu theatralischer Bearbeitung. Vollends zur Opernbearbeitung für einen Komponisten, dessen Spezialität in der angeborenen und ausgebildeten Vertrautheit mit slavischer Musik wurzelt. In der Lösung dieser Aufgabe hat die Verfasserin des Librettos ohne Zweifel Talent und Geschicklichkeit bewiesen. Diese Anerkennung schließt allerdings schwere Bedenken gegen ihr Textbuch nicht aus. Fürs erste das fortwährende psychologische Schwanken der drei Hauptpersonen! Marfa sehen wir im ersten und im vierten Akte sich genau in demselben Widerstreit der Gefühle zwischen Anerkennung und Nichtanerkennung des Sohnes abkämpfen. Marina überschlägt aus der Geringschätzung und Abneigung gegen Demetrius plötzlich in heiße Liebe und hierauf wieder in tödlichen Haß. Schlecht motiviert und vom häßlichsten Eindruck ist der an Xenia begangene Mord. In unserer Oper weiß Marina von Xenia nichts weiter, als daß ihr zuliebe Demetrius den Schuisky begnadigt hat. Das mag für eifersüchtige Regung hinreichen, aber doch gewiß nicht für Meuchelmord. Wenn Marino die beiden wenigstens bei ihrer Umarmung überrascht hätte und hingerissen von leidenschaftlicher Eifersucht selbst den Dolch — nein, nicht einmal der Dolch wäre hier am rechten Platze; es genügte, wenn die rachsüchtige Marina bei diesen Anblicke das Volk herbeigerufen und ihm laut das Geheimnis des falschen Demetrius, der sie verraten, verkündigt hätte. Der Meuchelmord an Xenia, empörend und unnötig, hat obendrein die schlimme Folge, daß die ganze Teilnahme des Zuschauers sich auf dieses holde, unschuldige Opfer wirft und der Untergang des Demetrius, die eigentliche tragische Katastrophe, uns ver-

hältnismäßig ungerührt läßt. Was den Helden selbst betrifft, so ist er ohne psychologisches Schwanken allerdings undenkbar; liegt doch das Tragische dieses Charakters eben darin, daß er anfangs von seinem Rechte, seiner hohen Abstammung fest überzeugt ist und später an diesem Glauben irre wird. In der Oper, welche grübelnder Dialektik nicht nachfolgen kann und für das Abwägen von Gründen und Gegengründen nicht so feines Maß besitzt wie das gesprochene Wort, müßten diese beiden Hälften in Demetrius' Seelenzustande um so schärfer und sinnenfälliger auseinander gehalten werden. Auch manche technische Bedenken lassen sich nicht unterdrücken; in unserem Libretto finden sich an Stellen, wo die Handlung gebieterisch zu raschem Fortgang drängt, lange Reflexionen, Dialoge oder Monologe, die den Komponisten natürlich zu längerem Verweilen und Ausbreiten verführen. Braucht doch Musik ihrer innersten Natur nach viel mehr Zeit als das gesprochene Wort. Solche empfindliche Stockungen schädigen z. B. die Scene der verfolgten Xenia in der Gruft, wo Demetrius, anstatt die Kerle vom Flecke weg zu verjagen, noch eine gute Weile mit ihnen singt, um Xenia im Vordergrunde sich ausbeten zu lassen. In jedem der drei letzten Akte begegnen wir mehr oder minder ermüdenden Längen. Die empfindlichste dehnt sich unmittelbar vor der Katastrophe aus: der Patriarch hält Marfa das Kreuz zum Schwur vor. Alles harrt in atemloser Spannung des entscheidendsten Momentes; da senkt der Patriarch das Kreuz wieder, wie ein Schütze die bereits angelegte Flinte, und — ein imposantes Gesangs-Ensemble baut sich breit und ruhig vor uns auf, ein wertvolles Musikstück, das wir

aber an dieser Stelle zu genießen nicht die Geduld haben. Gegen die Ökonomie der Oper scheint es uns endlich zu verstoßen, daß Demetrius vier Duette hat, zwei mit Marina, zwei mit Xenia, hingegen kein einziges Frauenduett vorkommt. Dergleichen Rücksichten werden oft von begabtesten Autoren übersehen, die noch nicht vertraut sind mit den praktischen Erfordernissen der Bühne. Die künstlerische Bescheidenheit und Einsicht, die man ebensosehr der Textdichterin als dem Komponisten des „Dimitrij" nachrühmt, bürgen dafür, daß beide sich gerne zu mancher nachträglichen Kürzung und Abänderung verstehen werden, von deren Zweckmäßigkeit sie jetzt der lebendige Eindruck der Aufführung überzeugt haben dürfte*).

Dvoraks „Dimitrij" ist reich an schöner und origineller Musik, das Werk eines echten, bedeutenden Talentes. Der Komponist hält sich ebenso ferne von Trivialität wie von unfruchtbarer Grübelei; er geht starken Effekten nicht aus dem Wege und gewinnt sie vornehmlich in den großen Ensemble-Nummern und Chören. In letzteren herrscht polnischer und russischer Musikcharakter; hier an rechter Stelle. Das Slavische ist der natürliche Atem dieser Musik, nicht künstliche Inhalation. Es wird keineswegs kokettiert mit slavischer Nationalweise; sie dominiert in dieser czechischen Oper weniger, als in Erkels Opern die magyarische. In ihrer kräftigen, frischen Sinnlichkeit erinnert Dvoraks Oper mitunter an italienische Musik von der Art der Verdischen „Aida". Sogenannte Leitmotive

*) Wie wir erfahren, hat die zweite und dritte Aufführung des „Dimitrij" in Prag bereits mit erheblichen Kürzungen stattgefunden und mit glänzenderem Erfolge als die erste.

finden wir im „Dimitrij" ebensowenig, wie irgend welche direkte Anklänge an Wagnerschen Stil. Von den wirksamen Nummern wollen wir hier nur einige namhaft machen. Schwungvoll und von scharfem dramatischen Gepräge sind gleich die Chöre im ersten Akte, farbenprächtig ist der imposante Einzugsmarsch. Im zweiten Akte ragt die träumerische weiche Cantilene Dimitrijs und im wirksamsten Gegensatze der mazurartige Tanz der Polen hervor; endlich in der Gruftscene der rührende Gesang der geretteten Xenia. Der dritte Akt erreicht in dem der Begnadigung Schuiskys folgenden Ensemble einen imposanten Höhenpunkt, nach welchem das allzu lange Schlußduett zwischen Marina und Dimitrij, trotz mancher schöner Einzelheiten, abfällt. Das Duett Dimitrijs mit Xenia im vierten Akte wirkt durch Stellen von zartestem Reize, das Finale durch seltene Klangschönheit und grandiosen Aufbau. Inwieweit Dvoraks Musik, deren dramatische Kraft sich auf den Höhepunkten der Handlung überzeugend offenbart, auch dem einzelnen Worte, der einzelnen Wendung des Textes gerecht werde, vermag ich bei meiner sehr mangelhaften Kenntnis der Sprache nicht zu beurteilen, wie denn überhaupt dieser Bericht nur als das Lichtbild eines ersten Eindruckes, nicht als eigentliche Kritik aufgenommen werden möge.

---

## Die Wiedererweckung der „Weißen Frau" und des „Freischütz".

(1898.)

Nach etwa zehnjähriger Pause ist uns heute die „Weiße Frau" wieder erschienen. In der Kunst wie im Leben erweist zeitliche und räumliche Entfernung sich oft gar wohlthätig. Längstbekanntes lernt man da gleichsam neu kennen und gründlicher schätzen. Die „Weiße Frau" hat die Probe dieser Trennung vortrefflich bestanden und unsererseits die alte Zuneigung wiedergefunden. In Paris verschwindet sie niemals auch nur für kurze Zeit vom Repertoire. Im December 1825 dort zum ersten Male gegeben, feierte sie bereits 1862 (also in weniger als 40 Jahren) ihre tausendste Aufführung und steht heute nicht weit von der zweitausendsten. Boieldieu war nicht so glücklich wie Ambroise Thomas, welcher die tausendste Vorstellung seiner „Mignon" noch erlebt hat. Die allzuhäufigen Wiederholungen der „Dame blanche" in der Opéra Comique vermögen ihre Anziehungskraft kaum abzuschwächen; nur die modernsten Pariser Kritiker lieben es, sich über die alte Oper lustig zu machen. Der vortreffliche Musikkritiker der Revue de Deux Mondes, Octave Fouque, hat diesen jungen Herren dafür tapfer heimgeleuchtet. Und zwar nicht etwa vom patriotisch-französischen, sondern vom künstlerischen Standpunkt. Es fiel ihm nicht schwer, die Schönheiten dieser Oper erklärend hervorzuheben; ihre reizende Melodik, feine Charakterzeichnung und ungezwungene graziöse Führung des musikalischen Dialogs. Wo finden wir in der älteren Opéra Comique so breit

ausgeführte, dramatisch bewegte Musikstücke wie das Schlußterzett des ersten Aktes, und vollends die Lizitations-Scene! Gegen Isonards nur um zehn Jahre älteren „Joconde" bezeichnet die „Weiße Frau" nicht nur einen außerordentlichen Fortschritt, sondern einen Sprung, einen ungeahnten Aufschwung der französischen komischen Oper überhaupt. Das Publikum braucht dieser historischen Bedeutung keineswegs zu gedenken; es kommt nicht ins Theater, um Musikgeschichte zu studieren oder zu rekapitulieren. Es will genießen, und, wie wir heute wieder erlebt haben, freut es sich an der 73jährigen Weißen Dame, als wäre sie noch ein junges Mädchen. Freilich, dem Übersättigten, Nibelungen-Berauschten wird manches darin zu einfach, spröde, ja alltäglich klingen. Vollständig, bis in alle Einzelheiten, vermag so langer Zeitverlauf — zumal im Fach der komischen Oper — sich gewiß nicht zu verleugnen. Genug, daß der Gesamteindruck von Text und Musik noch immer ein frischer und anmutiger ist. Daran gebührt der jüngsten, durchaus neustudierten Aufführung ein großes Verdienst. Direktor Mahler hat zahlreiche sorgfältigste Proben daran gewendet. „An eine so leichte Musik?" höre ich fragen. Ja, gerade das Leichte ist hier schwer. Unser Opernpersonal steht diesem Musikstil, überhaupt der Spieloper, bereits fremd gegenüber. So eng verstrickt sind Sänger und Orchester in blechgepanzerter, hochdramatischer und tiefdeklamatorischer Musik, daß es einer Meisterhand wie der Mahlers bedarf, beide auf den richtigen Grundton zu stimmen, auf den Stil Boeildieus. Es gereicht dem Direktor zum Ruhme, daß er mit nicht geringerer Sorgfalt und Wärme die „Weiße Frau" ein-

studiert und dirigiert hat, als jüngst den Nibelungen-Cyklus. Unser Publikum scheint wirklich nicht ausschließlich von Wagnerscher Kost leben zu wollen und ist gar nicht böse, wenn auch einmal eine Oper vor Mitternacht zu Ende geht.

Auf die wiedererweckte „Weiße Frau“ ist rasch ein erneuerter „Freischütz“ gefolgt. Zur Freude jener zahlreichen und dankbaren Hörer, welche (nach Bülows geflügelten Worten) die „Nibelungensucht“ noch nicht oder nicht mehr haben. Der Freischütz und die Weiße Frau waren bei uns seit längerer Zeit in eine Art Aschenbrödeltum geraten; Not- und Aushilfsvorstellungen, mit denen man nicht viel Umstände machte. Der gestrige überaus erfolgreiche Freischütz-Abend hat im musikalischen wie in dem scenischen und dekorativen Teile manches Neue gebracht.

Zum ersten Male nach vielen Jahren wird die Oper wieder in drei Akten, wie sie geschrieben ist, gegeben. Der zweite Akt wird nicht mehr eigenmächtig in zwei selbständige Aufzüge zerrissen; nur ein Zwischenvorhang trennt auf eine kurze Pause das Abschiedsterzett von der Wolfsschlucht. Vortrefflich wirken die Dekorationen und die ganze Scenerie des ersten und des letzten Aktes. In der Ausstattung der Wolfsschlucht ließen frühere Direktionen sich verleiten, zu viel zu thun; Herr Mahler thut, wie uns dünkt, zu wenig. Die neue Dekoration, weder malerisch an sich, noch stimmungsvoll, zeigt uns ein Durcheinander von nackten Felswänden, die, mit den Spitzen fast zusammenstoßend, unten einen kleinen Platz für das Kugelgießen einengen. In dem löblichen Bestreben, das scenische Bild möglichst abzuschließen und alle Aufmerksamkeit auf

die Musik zu konzentrieren, scheint mir die jetzige Einrichtung doch etwas fehlzugehen. Indem Herr Mahler alle gespenstischen Erscheinungen wegläßt, welche den Kugelguß begleiten sollen, hat er keineswegs ein die Musik störendes, sondern ein notwendiges Beiwerk entfernt. Der schwarze Eber, die feurigen Räder, die wilde Jagd — das alles will gesehen sein, denn es ist in der Musik vorgebildet, mit unvergleichlicher Charakteristik ausgemalt. Es steht im Originaltext genau vorgeschrieben. Und Weber selbst hat in Berlin gegen Gropius steif und fest bei den Gespenster-Erscheinungen beharrt. Zur Versinnlichung der wilden Jagd giebt es kein vollkommeneres scenisches Mittel, als die bislang hier verwendeten Dissolving-views, diese körperlos dahinfliegenden, sich bald ausdehnenden, bald zusammenziehenden Luftgestalten von Jägern, Hunden und Rossen. Gestern sahen wir nichts als dicke Rauchwolken, welche nicht etwa quer über den Horizont huschten, sondern von unten nach oben aufquollen. Die Erinnerung an frühere kindische, grelle Wolfsschlucht-Effekte scheint Mahler jetzt ins andere Extrem zu treiben. Vor etwa 25 Jahren in Wien erschien Samiel als eine vom Scheitel bis zur Sohle rotgekleidete Fratze, welche Lachen erregte; ein imposanter lebendiger Wasserfall übertäubte in der Wolfsschlucht mit seinem Rauschen die Musik wie den Dialog; im Hintergrund walzten etliche Teufel und umschlich ein Halbdutzend gräulicher Bestien den Kugelherd. Als wilde Jagd senkten sich aus den Soffiten leibhaftige berittene Männer raketenschwingend herab, von Max und Kaspar fast mit Händen zu greifen. Schließlich kutschierte noch die rote Siegelstange auf einer Art Velo-

ciped über die Bühne, welche nur noch ein Chaos von Rauch und Funken bildete. Das war gewiß zu viel. Spätere Direktionen haben, diesen Spektakel beseitigend, die rechte Mitte eingehalten. Jetzt ist die Wolfsschluchtscene nicht mehr überfüllt, aber sie ist leer und die Orchestermusik in ihrem bedeutungsvollen sinnlichen Eindruck abgeschwächt. Gestehen wir nur unverhohlen: Die alte Wolfsschlucht war uns lieber.

An eine geliebte alte Oper, die wir nach langer Zeit wieder hören, heften sich für uns recht bedeutsame Erinnerungen. Wie seltsame Schicksale hat Webers „Freischütz" erlebt! Zwar mußte er nicht, wie manches andere Meisterwerk, lange um seinen Erfolg werben — im Gegenteil, er hat gleich bei seiner ersten Aufführung in Berlin 1821 beispiellosen Jubel entfesselt und sich schnell über alle deutschen Bühnen verbreitet. Ja, was noch viel merkwürdiger: Paris und London, sonst so zaghaft im Aufnehmen neuer deutscher Opern, langten schleunigst nach dem „Freischütz". Es ist wohl die erste deutsche, das heißt in deutscher Sprache komponierte Oper, welche bei Lebzeiten des Komponisten Frankreich und England erobert hat. Aber in welchem Gewand, in welcher Entstellung! Weber hatte auf der Reise nach London, zur ersten Aufführung seines „Oberon" eilend, den Weg über Paris genommen, und dort im Februar 1826 einige Tage verweilt. Da konnte er sich von seiner unverhofft schnellen Popularität überzeugen. Wenn auch nicht die Hunde auf der Straße dort den „Jungfernkranz" bellten, wie Heine in Berlin spottete, so trugen doch die eleganten Pariser Damen rot und schwarz gestreifte „Freischützkleider", und der Jägerchor

„Chasseur diligent“ erklang mit lästiger Zudringlichkeit aus allen Ecken und Enden. Er wurde sogar auf religiösen Text in den Kirchen gesungen! (Chrétien diligent, devance l'aurore; à ton Sauveur encore, adresse tes chants. Ave Maria, gratia plena. La, lala, la, lala, lalala!“ etc.) Für den deutschen Leser klingt es geradezu unglaublich; und unglaublich ist in der That, wie man damals alles in Frankreich für „religiöse Musik“ hinnahm. Hörte doch noch Felix Mendelssohn in Paris sein Octett bei Gelegenheit einer für Beethoven abgehaltenen Totenfeier am 27. März 1832 in der Kirche spielen; er traute seinen Ohren kaum, als das Scherzo lustig aufhüpfte, während der Priester am Altar fungierte.

Der „Freischütz“, von dem Musikschriftsteller Castil-Blaze anfangs vollständig und wortgetreu übersetzt, hatte im Odéon eine furchtbare Niederlage erlitten; nur die Ouvertüre und der Jägerchor hatten Gnade gefunden vor dem zischenden und pfeifenden Publikum. Castil-Blaze mußte nun zu seinen Arrangeur-Talenten Zuflucht nehmen; der „Künstler“, der einen Augenblick in ihm geherrscht, wich nunmehr dem Dorfchirurgen. Er nahm sich Webers Partitur her, zerschnitt sie beliebig, setzte sie in anderer Ordnung wieder zusammen und quacksalberte so lange daran, bis er das Ding dem Geschmack des Publikums mundgerecht glaubte. In neun Tagen war das sonderbare Ragoût fix und fertig. Es erzielte den glänzendsten Erfolg und hat dem „Freischütz“ in Paris zu einer Reihe von 327 Vorstellungen verholfen. Dadurch ermuntert, machte sich Castil-Blaze nun frisch an die „Euryanthe“. Er instrumentierte sie nach dem Klavierauszug — denn

die Orchesterstimmen waren zu teuer — fügte Stücke aus dem „Freischütz“, dann andere von Beethoven und Rossini beliebig ein und betitelte das Ganze „La forêt de Sénart“. Diese freche Mißhandlung seiner „Euryanthe“ erschöpfte Webers Geduld. Er schrieb an Castil-Blaze, erst höflich, dann entschieden und dringend: „Gern vergesse ich erlittenes Unrecht,“ schloß sein Brief; „ich will nicht mehr vom „Freischütz“ reden, aber lassen Sie es damit genug sein und hören Sie endlich auf!“ Mehrere Proteste, welche Weber an Castil-Blaze richtete, blieben unbeantwortet.*)

Weber hatte gewünscht, Moritz Schlesinger möchte die beiden Briefe in allen Pariser Journalen veröffentlichen — sie erschienen nur in einem Blatte und blieben ohne merklichen Eindruck. Nachstehender, an Moritz Schlesinger in Paris gerichteter Brief von Weber, ddo. Dresden, 5. Januar 1826, ist zum ersten Male von A. Jullien mitgeteilt und in deutscher Sprache noch nicht veröffentlicht worden:

„Lieber Herr! Ich wende mich an Ihre werkthätige Gefälligkeit; die größte Geduld erschöpft sich schließlich, und die meine ist zu Ende. Nachdem Herr Castil-Blaze die namenlose Unverschämtheit gehabt, meinen „Freischütz“ dem Publikum darzubieten, bevor noch die Partitur gestochen war, schrieb ich ihm beiliegenden Brief, der ihm durch die königlich sächsische Gesandtschaft zugestellt wurde und worin man gewiß meine friedliebende Gesinnung nicht

*) Ein von Max v. Weber noch nicht gekannter Teil dieser interessanten Korrespondenz ist später durch A. Jullien in französischer Sprache veröffentlicht worden. —

verkennen wird. Er hat mich keiner Antwort gewürdigt und seither sich sogar meiner „Euryanthe“ bemächtigt, die er nach seinem Geschmack anschneidet und herrichtet. Ich bin es meiner Künstler-Ehre, bin es der Kunst im allgemeinen schuldig, ein solches Vorgehen nicht länger zu dulden. Ich bitte Sie daher, den beiliegenden Brief, dessen Abschrift für Sie bestimmt ist, Herrn Castil-Blaze zuzustellen; ich wünsche darin, daß er sich schriftlich verpflichte, nie wieder meine Kompositionen für die seinigen anzusehen und aus der „Jagdpartie Heinrichs IV.“ alle der „Euryanthe“ entnommenen Stücke zu entfernen. Sollte er, was kaum möglich scheint, sich weiterhin ablehnend verhalten, so bitte ich Sie, beide Briefe in allen Pariser Blättern zu veröffentlichen und ihnen eine erklärende Bemerkung in meinem Interesse vorauszuschicken. Das Gerechtigkeitsgefühl ist zu lebhaft in der französischen Nation, um noch länger die Rechte eines Künstlers verletzen zu lassen, der sich durch die Sympathien derselben hoch geehrt fühlt. Ich überlasse Ihnen vollständig das Detail und empfehle Ihnen nur, in der Form so viel Milde und Mäßigung als nur möglich zu beobachten.

K. M. v. Weber.“

Das Verlangen, von Castil-Blaze eine schriftliche Abstandserklärung zu erhalten, konnte nach Julliens richtiger Bemerkung nur in der Idee eines Mannes entstehen, der weit von Paris lebte und nicht wußte, mit wem er es zu thun habe. Dieses Verlangen erscheint uns heute ebenso naiv wie die Berufung auf den gerechten Sinn der französischen Nation, welche in Wirklichkeit sich gar nicht um die ganze Angelegenheit kümmerte. Die Idee, den „Frei-

schütz“ auf die französische Bühne zu bringen, gehörte gar nicht Herrn Castil-Blaze. Webers Verleger hatte sie ein Jahr früher, und Weber selbst wollte zu diesem Behufe die Partitur an Habeneck, den berühmten Dirigenten der Pariser Konservatoire-Konzerte, senden. In einem bisher unbekannt gebliebenen Briefe Webers an seinen Verleger M. Schlesinger (ddo. Dresden, 15. März 1823) findet sich eine merkwürdige Stelle, welche über Webers Absichten bezüglich des „Freischütz“ und einer neuen Original-Oper für Paris neues Licht verbreitet.

„Mit dem größten Vergnügen werde ich Herrn Habeneck die Partitur des ‚Freischütz‘ senden, und mit dem vollen Vertrauen, das man einem so echten Künster schuldig ist. Falls sich meine Ideen über die Ausführung dieser Oper nicht ändern — denn ich bilde mir ein, daß das Sujet in Paris niemals Anklang finden werde — so wäre es mir ein Vergnügen und eine Ehre, mit Herrn Habeneck darüber in persönlichen Verkehr zu treten. Da ich die Pariser Gewohnheiten diesfalls nicht kenne, bitte ich Sie, mir bekannt zu geben, welche Bedingungen für ihn und für mich gleichmäßig annehmbar wären. Ich würde es nicht ablehnen, ein französisches Textbuch zu komponieren, vorausgesetzt, daß es nicht zu sehr gegen meine Ideen verstoße; ich wäre bereit, anderthalb oder zwei Monate in Paris zu verweilen, um die mir zur Verfügung gestellten Kräfte kennen zu lernen und sie mit dem größtmöglichen Nutzen zu verwerten. Aber da ich in Muße zu arbeiten liebe, wäre ich außer stande, die Oper von Anfang bis zu Ende in Paris zu schreiben; ich würde hierher zurückkehren, um seinerzeit wieder, der Aufführung wegen, nach Frankreich zu kommen.

Es wäre Habenecks Sache, den richtigen Moment zu bestimmen und das Datum festzusetzen. So lebhaft ich seit langer Zeit wünsche, die Hauptstadt von Frankreich zu besuchen, so kann ich doch meine freundschaftlichen und Familienbeziehungen nicht ohne wichtigen Grund unterbrechen. Überdies gedenke ich im August nach Wien zu reisen, um dort meine große Oper „Euryanthe“ in Scene zu setzen; das wäre, glaube ich, ein Werk, das sich leicht der französischen Bühne anpassen würde.“

Castil-Blaze wollte doch nicht unter den moralischen Streichen Webers gänzlich stumm verbleiben und erwiderte in seiner Art, das heißt mit einem Gemenge von guten und schlechten Gründen, die ihn zwar als Künstler nimmermehr entschuldigen konnten, aber doch zum Teil als Kaufmann. Er beruft sich ausschließlich auf jenes Gesetz, welches da will, daß jedes litterarische und musikalische Eigentum jenseits der Landesgrenze erlösche. Er erinnert daran, daß jede französische Oper von Ausländern ungestraft genommen und benützt werden kann, daß gerade in Deutschland eine Menge französischer Opern übersetzt, arrangiert und aufgeführt wurden, ohne Einwilligung und ohne die geringste Entschädigung des Komponisten. Er selbst, Castil-Blaze, habe sich auch niemals beklagt, daß seine Bücher in Deutschland nachgedruckt und nachgebildet worden seien; aber dafür wolle er offene und gerechte Repressalien üben an deutschen Erzeugnissen und habe in Mainz vierzig Kilogramm Partituren gekauft, von denen er jeden beliebigen Gebrauch zu machen gedenke. Schreiender läßt sich wohl schwerlich die Rechtlosigkeit schildern, unter welcher vor 70 Jahren die Komponisten seufzten! Weber

hielt es in Paris, wo er täglich fürchten mußte, mit seinem Bearbeiter zusammenzutreffen, nur wenige Tage aus.

Er fuhr mit seinem treuen Freunde, dem Dresdener Flöten-Virtuosen Fürstenau über Calais nach London. Hier hatte sich die Beliebtheit der Freischütz-Melodien förmlich als Landplage ausgebreitet. Vier bis fünf Theater wetteiferten in willkürlichen Ausschmückungen und Verkrüppelungen der Oper, und alle hatten ihr Publikum. Bei der ersten Aufführung im „English Opera-house“ beging der berühmte Tenorist Braham als Max die Geschmacklosigkeit, das deutsche Lied „Gute Nacht“ und eine englische Polacca einzulegen. Im zweiten Akte sang Miß Stephens (Agathe) ein triviales Lied: „War's vielleicht um Eins, war's vielleicht um Zwei“, statt des wegbleibenden Duetts. Das Duett zwischen Max und Agathe wurde nach einer anderen Komposition gesungen. Die von Bishop für das Drury-Lane-Theater verfertigte Bearbeitung hatte von Webers Original fast nichts übrig gelassen. Im Coventgarden-Theater waren dem „Freischütz“ sogar ganz neue Figuren eingeschoben, eine Nixe aus dem Hochlande, ein Gastwirt u. s. w. Im Lyceum wurden der „Jungfernkranz“ und das Duett der beiden Mädchen gesprochen. Kein Wunder, wenn der Komponist in London nervös wurde, sobald man nur das Wort „Freischütz“ aussprach.

Gerne möchten wir hier enden mit der Aufzählung der am „Freischütz“ verübten Frevel. Allein die Gerechtigkeit fordert, daß wir auch — Wien nicht vergessen. Am 3. Oktober 1821, zum Namensfeste der Kaiserin, ging der „Freischütz“ hier zum ersten Male in Scene und fand enthusiastischen Beifall. Das vermochte nur die Zauberkraft der

Weberschen Musik; denn das Stück selbst war durch die Wiener Zensur und höfische Einflüsse auf das unsinnigste abgeändert. Der Kaiser (so erzählt Max v. Weber) hatte sich das Schießen auf der Bühne verbeten; die knallende Büchse verwandelte sich in eine prosaische Armbrust, aus dem Kugelgießen, diesem poetisch grauenvollen Nachtstück, machte man ein mattherziges Auffinden bezauberter Bolzen in einem hohlen Baum! Die Zensur endlich hatte nichts mehr und nichts weniger gestrichen als — den Klausner und den Samiel! Ersterer ward in einen „weltlichen" Einsiedler umgestaltet, der Samiel durfte nur als „Stimme eines bösen Geistes" mitspielen. Weber wendete sich um Abhilfe an den von ihm hochgeschätzten Hofrat v. Mosel. Sein in überaus bescheidenem Tone gehaltener, langer Brief gipfelt in dem Satz, es herrsche im Auslande die Überzeugung, „daß es fast unmöglich sei, ein Werk in Wien auf die Bühne zu bringen." Das ist gottlob vorbei seit fünfzig Jahren. Wir können nach diesen unglaublichen Schicksalen des „Freischütz" aufatmend uns wenigstens der Genugthuung hingeben, daß die früher allgemein herrschende ästhetische und materielle Rechtlosigkeit der Opernkomponisten, sowie die willkürliche Verschändung ihrer Werke für immer ihr Ende erreicht hat.

---

## Donna Diana.

Komische Oper in drei Akten von E. N. v. Reznicek.

(1898.)

Sie liebten sich Beide, doch Keiner
Wollt' es dem Andern gesteh'n;
Sie sahen sich an so feindlich,
Und wollten vor Liebe vergeh'n.

So beginnt ein zartes Lied von Karl Löwe — und ungefähr ebenso die Handlung von „Donna Diana". Wir brauchen den Stoff nicht eigens nachzuerzählen, ist doch Moretos Lustspiel „El Desden con el Desden" hinreichend bekannt. (Verachtung mit Verachtung, nämlich geheilt.) In der Schreyvogel-Westschen Bearbeitung als „Donna Diana" hat es vierzig Jahre lang im Burgtheater geglänzt, um erst unter Laube vom Repertoire zu verschwinden. Louise Neumann als Diana, Fichtner als Cäsar, Löwe als Perin — ältere Theaterfreunde schwärmen heute noch von diesen Genüssen. Trotz mancher die Musik hemmenden Schwierigkeiten hat der Stoff bereits Opernkomponisten gelockt; vor zwölf Jahren gelangte Heinrich Hoffmanns „Donna Diana" (mit Lola Beeth in der Titelrolle) in Berlin zur Aufführung und wurde einige Male gern gehört. Mit ungleich größerem Glück ist Herr von Reznicek nachgefolgt. Seine „Donna Diana" hat seit ihrer Erstaufführung in Prag (1895) sich rasch die meisten deutschen Bühnen erobert. Direktor Mahler erkannte es als eine Ehrenschuld, das außerhalb unseres Vaterlandes so beliebte Werk eines Österreichers endlich auch den Wienern vorzuführen.

Das Libretto hat Reznicek in getreuer Nachbildung

des Westschen Lustspieles selbst geschrieben und zahlreiche Stellen des Originals wörtlich beibehalten. So mancher Reiz konnte den Komponisten verlocken: der romantische Vorgang, das spanische Kostüm, die prunkvollen Aufzüge, endlich drei charakteristische Hauptfiguren: Diana, Cäsar, Perin. Was hingegen dem vollen Einströmen der Musik sich entgegenstellt, ist die klare, scharfe Kälte, das Überwiegen des Geistes in Moretos Lustspiel, was der Handlung fast den Charakter eines psychologischen Experimentes aufprägt. Die Wortgefechte zwischen Cäsar und Diana, die im gesprochenen Dialog sich rasch vollziehen, werden schleppend im Gesang und ebenso gefährlich wie die neckenden Wechselreden in „Beatrice und Benedikt“ („Viel Lärm um Nichts“) oder in der „Bezähmten Widerspenstigen“. Auch diese zwei Shakespeareschen Lustspiele sind im Grunde geistreiche Zankduette, und doch hat jedes einen Komponisten unwiderstehlich angelockt: Berlioz und Hermann Götz. „Donna Diana“ ermangelt in ihrer dürftigen Handlung obendrein der starken Kontraste und Überraschungen. Reznicek hat diesem Mangel des Textbuches durch Chöre, Aufzüge und vor allem durch reizende Balletteinlagen abzuhelfen versucht.

Treten wir näher an die Musik heran, so fühlen wir uns gleich von der Ouvertüre angenehm überrascht und unterhalten. Sie rollt mit außerordentlicher Lebendigkeit und buntem Farbenwechsel in einem Zug dahin. Ihr prickelndes Hauptmotiv in Drei-Sechzehntel-Takt beherrscht später das Ensemble am Schlusse des ersten Aktes. Noch ein zweites Thema zärtlichen Charakters erfreut uns bei seiner häufigen Wiederkehr: das zuerst von Perin in der Einleitungsscene gesungene „Ist's Laura, ist's Fenice?“ Für eine einzelne

duftige Blume, die sich aus kargem Erdreich erhebt, erweisen wir uns doppelt dankbar. Wir sind freilich bald fertig mit der Aufzählung solcher Blumen; unser Komponist ist durchaus kein Melodienkrösus. Aber mit seinem bescheidenen Auskommen weiß er gut haus zu halten, auch dasselbe aus dem spanischen Nationalschatz glücklich zu ergänzen. Reznicek glänzt nicht durch reiche, originelle Erfindung, wohl aber durch sein Talent für das Äußerliche, Bühnenmäßige. Darum wirkt er auch als Instrumental-Komponist weit stärker als in seiner Vokalmusik. Die Gesangspartien, insbesondere die lyrisch-sentimentalen der Diana und Don Cäsars, entbehren der plastischen Form, der Natürlichkeit und Frische; sie bewegen sich zumeist in dem durch Wagner aufgekommenen Zwittersang von Deklamation und Kantilene. Da sehnen wir uns oft ebensosehr nach einem rasch erklärenden Rezitativ, wie nach einem selbständigen Arioso. Schon in dem einleitenden Monolog Don Cäsars verrät sich die Neigung des Komponisten zu übermäßig pathetischer Behandlung, zur Rede in Superlativen, zu starkem, den Gesang deckendem oder durchkreuzendem Accompagnement. Das widerstrebt dem Stil des Lustspieles, der komischen Oper. Auf einen herrschenden Grundton muß jedes Bühnenstück, trotz seiner mannigfaltigen Bestandteile, gestimmt sein. Die heiteren Scenen in einem ernsten Drama dürfen nicht in die Lustigkeit des Possenstils verfallen, ebensowenig die sentimentalen Nummern einer komischen Oper in das Pathos der Tragödie. Don Cäsar klagt sein Liebesweh, Diana ihre Eifersucht in so durchbohrenden Accenten, so gewaltsamen Modulationen, und das Orchester zollt ihnen so stürmisches Beileid, daß wir gründlich aus jeder Lustspiel-

stimmung herausgeworfen sind. Ja, das Orchester! Das ist die glänzendste Seite und zugleich gefährlichste dieser Partitur. Reznicek, ein Virtuose der Instrumentierung, entzückt und peinigt uns mit dieser Virtuosität. Seinem Werke schadet nicht bloß der Lärm, sondern noch öfter die Unruhe der Orchestrierung. Der Komponist hat jedem Instrument seine Geheimnisse abgelauscht, leider möchte er sie am liebsten alle zugleich ausplaudern. Heines boshaftes Wort, das bei Jean Paul die Witze wie erhitzte Flöhe herumspringen, paßt vollständig auf Reznickeks Orchester-Effekte. Flötentriller, Harfenglissandos, zuckende juckende Geigenpizzikatos, konzertante Klarinettpassagen, grelle Trompetenstöße, alles wie auf einer Treibjagd hintereinander her! Man kommt zu keiner einheitlichen Stimmung und möchte doch einmal acht Takte lang aufatmen. Gewiß hat es seinen Reiz, dieses Durcheinander von Orchester-Bonmots zu verfolgen, aber der Schaden ist größer als der Reiz. Durch solche Begleitung wird die Singstimme gedeckt, das Wort unverständlich und bestenfalls die Aufmerksamkeit abgelenkt von der Hauptsache: dem Gesang. Wo diese schädliche Konkurrenz vollständig ausgeschlossen ist, da wirkt der Komponist und genießt der Hörer am reinsten. Seltsam genug in einer Oper, daß wir uns auf die Scenen freuen, wo der Gesang gänzlich schweigt! Da ist das Orchester alleiniger Herr und sofort ein liebenswürdiger Herr, während er gegen den Gesang den Haustyrannen spielt. Die reinen Instrumental-Nummern — Tänze, Aufzüge, Zwischenspiele — bieten uns in „Donna Diana", was die Gesangstücke an Originalität und Formschönheit uns schuldig geblieben. Da steckt vor allem die

Ballettmusik voll Reiz und Leben. Daß sie fast durchgehends auf originalspanische Volksmelodien gebaut ist, ficht uns nicht an; im Gegenteil, wir danken es ihnen, daß sie Temperament und Lokalfarbe in die Oper bringen, welche sonst an schleichender Deklamation und fieberheißen Interjektionen ersticken würde. Volksweisen gelten so ziemlich überall als herrenloses Gut, und wer sie wirksam und geistreich zu verwerten weiß, wie Reznicek in „Donna Diana“ oder Bizet in „Carmen“, der hat sein volles Occupationsrecht erwiesen. Wir rühmen außer der eigentlichen Ballettmusik die feurigen Introduktionen zum zweiten und dritten Akt, vor allem das bei offener Scene erklingende zarte Orchester-Zwischenspiel, das frühere Motive in einen wahren Klangzauber einhüllt. Nach dem Intermezzo in der „Cavalleria“ wohl das einzige Beispiel, daß in Wien eine solche Zwischenmusik stürmisch zur Wiederholung verlangt wurde. Wie unvergleichlich wird sie aber auch vorgetragen!

In den Gesangstücken der Oper herrscht überwiegend der aufgeregte Wagnersche Deklamationsstil; sie prunken mit der „unendlichen Melodie“ im Orchester, weil ihnen selber die endliche abgeht. Von diesem Stil lenkt der Komponist in der zweiten Hälfte der Oper wiederholt in populärere Bahnen. Er entledigt sich der schweren Wagnerschen Rüstung und verkehrt fast freundschaftlich mit Nicolai, Kreutzer, Lortzing. „Von allen Farben, denk' ich, haben wir? Ich hab' von allen!“ sagt Donna Diana. So bewegt sich Florettas Strophenlied „Mütterchen“ in einfachem Volkstone, Perins ermüdend lange Buffo-Arie in der grünen Lortzingweis'. Don Louis singt, bloß von der Harfe begleitet, ein gefälliges Ständchen hinter der Scene;

Don Gaston ein derberes mit Trompeten und Pauken. Es folgt ein Bolero für drei Frauen- und drei Männerstimmen in Drei-Achtel-Takt. Da sie meistens unisono singen (auch die Verzierungen in Zweiunddreißigstel-Noten), so macht das lästig ausgedehnte Stück einen schwerfälligen Eindruck, etwa wie ein plumper Vogel, der fliegen möchte und nicht kann. Man sieht, daß der dritte Akt durch lauter Lückenbüßer bei schon stockender Handlung künstlich ausgedehnt wird. Endlich explodiert ein leidenschaftlicher Monolog Dianas. Die schöne Spanierin ist komplette Wagnerianerin geworden. Bei allem Aufgebote von exaltierten Aufschreien und wütender Orchester-Figuration bringt es das Stück doch zu keiner echten Empfindung. Dieser Mangel haftet erkältend an allen Scenen (inbesondere Dianas), welche tiefe, warme Herzenstöne verlangen. Mit der sehr billigen „edlen Verachtung“ selbständig schöner Melodie ist das freilich nicht zu erreichen. Darunter leiden ebenso schwer die Sänger wie die Hörer.

Dankbare Aufgaben haben in „Donna Diana“ nur das Orchester und die Ballettänzerinnen. Ihnen wurde auch der lebhafteste Beifall zu teil. Die schwierigsten, zugleich undankbarsten Partien sind die der beiden Hauptpersonen Diana und Cäsar. Sie singen — ohne Ruh bei Tag und Nacht — nichts, was uns Vergnügen macht. Ihnen selbst auch nicht. Diana, durch die erste Hälfte der Oper steif und passiv, kann in der zweiten nur durch starke Ausbrüche der Leidenschaft wirken. Don Cäsar, der immer an sich halten muß, hat nicht einmal diese. Thatsächlich wirken beide sympathischer und stärker, wenn sie, wie in dem Lustspiele des Burgtheaters, bloß gesprochen werden. Fräulein

Renard, die in ihren verschiedenen kostbaren Kostümen reizend aussieht, wendet ihr volles Spiel- und Gesangstalent an die Rolle der Diana. Mit gleicher Sorgfalt, vornehm und maßvoll, giebt Herr Naval den Don Cäsar. Mehr unmittelbare Wirkung als diese beiden fürstlichen Hauptpersonen des Stückes erzielten das Kammermädchen und der Hofnarr. Fräulein Michalek hob die Rolle der Floretta durch liebenswürdige, schalkhafte Anmut. Von allen Mitwirkenden hat sie den größten, anhaltendsten Beifall entfesselt nach dem ganz schlicht und natürlich vorgetragenen „Schlummerlied." Die Rolle des Perin verlangt einen ebenso gewandten Schauspieler wie tüchtigen Sänger; Herr Demuth wird ihr nach beiden Seiten vollkommen gerecht. —





# Concerts.





# Chor- und Orchesterconcerte.

## Franciscus.

Oratorium von E. Tinel.

(1895.)*)

Liegt das Oratorium wirklich in den letzten Zügen? Es will manchmal so scheinen. In der öffentlichen Kunstpflege nimmt es längst nicht mehr den breiten vornehmen Raum ein, den frühere Jahrhunderte ihm gegönnt haben. Im siebzehnten Jahrhundert von unbestrittener Vorherrschaft, noch fruchtbar und mächtig im achtzehnten, tritt das Oratorium seit hundert Jahren allmählich immer tiefer in den Hintergrund. Eine große, weitreichende, noch lebendige Wirkung haben von den modernen Oratorien einzig die beiden Mendelssohnschen hervorgebracht. Neben ihnen vermochten nur Spohrs „Letzte Dinge“ und „Des Heilands letzte Stunden“ ihr mildes Licht bis gegen den Ausgang der Vierziger-Jahre zu fristen. Mit „Paulus“ und „Elias“ schienen aber dem Oratorium alle weiteren

*) Die ins erste Halbjahr 1895 fallenden wichtigsten Concerte sind besprochen in meinem Buch „Fünf Jahre Musik“. (Berlin 1896) S. 291 bis 317. —

Eroberungen wie abgeschnitten. Die Produktion floß immer spärlicher; die wenigen Komponisten, welche mit einem Oratorium (meistens nur mit einem) noch vor die Öffentlichkeit traten, sahen sich bald in ihren Hoffnungen getäuscht. Hillers „Zerstörung Jerusalems“, Zengers „Kain“, Schachners „Rückkehr Israels“, Marx „Moses“, Rheinthalers „Jephta“, Reineckes „Belsazar“, Rubinsteins „Paradies“ — wie schnell und spurlos sind sie alle verschwunden! Man mußte in den letzten sechzig Jahren neben Händel, Bach und Haydn immer wieder zu Mendelssohn seine Zuflucht nehmen. So stetige Pflege des Oratoriums, wenn auch nur in seinen klassischen Repräsentanten, spricht für die unversehrte Anhänglichkeit des Publikums an diese Kunstform. In neuester Zeit wurde immer lebhafter der Wunsch vernehmbar, es möge auch in der modernen Kunst dem Oratorium ein grünes Reis erblühen. Mag sein, daß diese Sehnsucht zusammenhängt mit dem angeblich so stark neuerwachten religiösen Gefühl; ich glaube, daß mehr ein ästhetisch-musikalisches Bedürfnis ihr zu Grunde liegt. Die Gesellschaftskreise, aus welchen sich der regelmäßige Concertbesuch bildet, dürften doch weniger von kirchlichen als von künstlerischen Motiven bewegt sein. In der That besitzt das Oratorium als musikalische Kunstgattung (gleichviel ob biblischen oder profanen Inhalts) unbestritten große eigenartige Vorzüge in seinen geschlossenen Musikformen, seiner mächtigen Vorherrschaft der Chöre, seiner von theatralischen Bedingungen ungehemmten freien Entfaltung — Vorzüge, in welchen weder die Oper noch die Concertmusik ihm gleichkommt.

Seit Mendelssohns Tod geschieht es jetzt zum ersten

Male, daß ein Oratorium die allgemeine Aufmerksamkeit fesselt und eine Art Siegeszug durch ganz Deutschland und Belgien fortsetzt: Tinels „Franciscus“. Annäherungsweise hat etwa Liszts „Heilige Elisabeth“ bei ihrem Erscheinen gleiche Begrüßung erfahren, mit dem erheblichen Unterschiede, daß ihr der Ruhm und Zauber von Liszts Persönlichkeit stark vor- und mitgearbeitet hatte, während in ganz Deutschland kein Mensch etwas wußte von Herrn Tinel. Beide Werke, „Elisabeth“ wie „Franciscus“, präsentieren sich schon durch ihre Stoffe als moderne Abzweigungen des Oratoriums, dessen ganze Geschichte einen immer stärkeren Zug vom Kirchlich-Religiösen zum Profan-Historischen aufweist. Beide sind christliche Legenden von vorwaltend biographischem Interesse. Es ist charakteristisch, daß Elisabeth, die holde Landgräfin von Thüringen, der romantischen Phantasie Liszts ebenso verlockend entgegenkam, wie der fromme Mönch Franciscus dem als strenggläubig bekannten belgischen Katholiken Tinel. Sein Porträt zeigt uns diesen Tondichter als einen hageren, bartlosen, düster blickenden Mann, der nur die Mönchskutte anzulegen braucht, um dem büßenden Franz von Assisi zu gleichen. Ja, mich dünkt, die ehrwürdige Erscheinung des heiligen Franciscus mochte noch weit mehr den gläubigen Katholiken anziehen, als den Künstler in Tinel. Die großen Maler der Renaissance (Giotto, Cimabue) haben in den Franciscus-Legenden ein fruchtbares Stoffgebiet gefunden; für den Tondichter erscheint die passive Gestalt des Heiligen weniger ergiebig.

Wir sehen Franciscus allerdings zu Beginn des Oratoriums mit lebenslustigen Jünglingen in heiterer Geselligkeit

verkehren. Plötzlich bewirkt jedoch eine „Stimme von Oben" seine Abkehr von aller Weltlichkeit; er verteilt sein Geld unter die Armen, verläßt die Genossen und erwählt zu seiner Braut — „die Armut". Von da an besteht das ganze Leben des Heiligen in Beten, Fasten und Predigen. Wenn zum mindesten die letztere Thätigkeit, die wichtigste des historischen Franciscus, von Tinel verwertet wäre in irgend einer ergreifenden lebendigen Ansprache an das Volk! Liszt hat doch wenigstens in einer Klavier-Etüde dargestellt, wie der heilige Franz den Vögeln predigt! Die zweite Abteilung des Oratoriums zeigt uns den Heiligen „durch strenges Fasten abgemagert, der Welt völlig abgestorben"; der dritte Teil behandelt ausschließlich sein Sterben und sein Begräbnis. Dadurch verfällt die Dichtung in eine Monotonie, welcher, bei der Länge des Werkes, die Kunst kaum eines Komponisten gewachsen ist. Bloß von Frömmigkeit und Entsagung, von Beten und Fasten kann selbst ein Oratorium nicht leben; der Held muß mit seinen heiligen Gesinnungen auch einmal thätig in die Außenwelt treten, mit ihr in Konflikt geraten. Huß und Luther, zwei nicht minder glaubensstarke Diener Christi, sind (Ersterer von Karl Loewe, Letzterer von Meinardus) in Oratorien verherrlicht worden — in mancher Hinsicht bedenkliche Stoffe, aber doch viel günstigere, wie mir scheint, als Franciscus, welchen kein Kampf für seine religiöse Überzeugung aus der Ruhe des Klosterlebens hinaustreibt. Ich erinnere noch an Savonarola, der, ein italienischer Bettelmönch und Prediger wie Franciscus und von gleichem Eifer für die katholische Kirche erfüllt, sein kühnes Auftreten gegen die verderbte Clerisei und Aristokratie in Florenz mit dem

Leben büßte. Was für ergreifende Scenen bieten einem Oratorium die Schilderungen in Lenaus „Savonarola“! Dem frommen Lebenswandel des demütigen Franciscus hingegen ist niemals ein Stein in den Weg gelegt worden. Papst Innocenz III. erteilt ihm das Recht der freien Predigt; er darf sogar vor Honorius III. predigen. Obwohl in waldensischen Anschauungen erzogen, hält er fest und gehorsam zur Kirche. Er lebt und lehrt unbehindert und stirbt ruhig inmitten einer zahlreichen, ihn vergötternden Gemeinde. Er gewährt uns nicht einmal jenes Minimum dramatischen Interesses, das jedem Oratorium unentbehrlich ist. Ein gelehrtes, umfangreiches Werk von Professor H. Thode, dem Schwiegersohn Hans v. Bülows, „Franz von Assisi“, erzählt uns aus dem Leben des Heiligen manche Anekdote von etwas lebendigerem Charakter. So ließ sich Franciscus einmal, als er in einer Krankheit sich die Wohlthat kräftiger Nahrung hatte zu teil werden lassen, nackt an einem Stricke durch die Straßen schleifen und auf den Armensünderstein erheben, damit er sich so den Leuten zum Spotte und Hohne für seine fleischliche Gesinnung bloßstelle. Auf seinen Reisen warf er die Sandalen und den Stock weg, ging barfuß, bloß in eine rauhe Mönchskutte ohne Unterkleid gehüllt, und erbettelte sich seine tägliche Nahrung. Er besuchte Pestkranke im Spital und küßte Aussätzige. Das ist alles sehr schön, aber nicht wohl in einem Oratorium zu verwenden. Auch nicht, was ihm nach dem Glauben der katholischen Kirche die höchste Weihe verlieh: die Stigmatisation. „In ekstatischem Gebete, in fieberischer Verzückung muß ihm die Gemeinschaft mit Christus im Leben und Leiden zur vollen Wirklichkeit geworden sein,

in seraphischen Gluten seine Seele sich zu einer Gottanschauung und Vergöttlichung erhoben haben, die man wohl ferne ahnen, aber nicht schildern kann.“ Also schreibt Professor Thode, der vollen Anspruch auf die Würde eines Ehren-Franciscaners erheben darf. — Als biographische Notiz sei beiläufig erwähnt, daß der Komponist des „Franciscus“, Edgar Tinel, 1854 zu Sinay in Belgien geboren ist und seit vierzehn Jahren als Dirigent und Lehrer an der Kirchenmusikschule zu Mecheln wirkt. Von den zahlreichen Gesangsstücken und Klavier-Compositionen, die er in jüngeren Jahren veröffentlicht hat, ist in Deutschland kaum etwas bekannt. Auch zwei größere Werke Tinels für Chor, Soli und Orchester, „Die Rolandsglocke“ und „Die Mohnblumen“, sind bisher nur in seinem Vaterlande aufgeführt worden. Die erste deutsche Aufführung des „Franciscus“ brachte Frankfurt a. M. im Jahre 1890, seinen größten Triumph das vorjährige Musikfest in Aachen.

Angesichts der glänzenden Erfolge dieses Oratoriums berichte ich von meinem persönlichen Eindruck nicht ohne einiges Zagen. Mich hat der „Franciscus“ stellenweise interessiert, in keinem Moment entzückt und größtenteils gelangweilt. Was wir von einer neuen großen Komposition in erster Linie verlangen, schöpferisches Vermögen und originelle Erfindung, habe ich im „Franciscus“ fast durchgängig vermißt. Was speciell ein Oratorium charakterisieren soll, gesunde Kraft des Ausdrucks, vermochte ich gleichfalls nur ausnahmsweise zu gewahren. Ungleich dem historischen Franciscus, der im Leiden wie im Thun eine energische Natur verrät, ist der Tinelsche weichlich, marklos, sentimental. Am lebendigsten und anziehendsten wirkt der erste

Teil. Der Stoff nötigte den Komponisten, das lebensfrohe Weltkind Franciscus doch mit leuchtenderen Farben zu malen. Er singt da noch immer züchtig und bescheiden genug. Der C-dur-Chor der Gäste mit seinem lustig aufsteigenden Hornmotiv ist effektvoll und wäre es noch weit mehr, hielte er sich in etwas engeren Grenzen. Tinel kann recht grausam sein in seiner Redseligkeit. Das „Tanzstück" bewegt sich in anmutigen Figuren und nobler Haltung; neu in den Themen finde ich es ebensowenig wie den vorangehenden Chor in C-dur und die sich anschließende Ballade von der Armut. Zwischen diesen Musikstücken werden lange „Recitative" (richtiger erzählende Ariosos, streng im Takt) nicht von einer Stimme, sondern durchwegs unisono von allen Tenoren des Chors gesungen, wodurch sie unverständlich in den Worten, starr und schwerfällig im Ausdruck werden. Die Aufgabe des Recitativs ist in dieser modernen Manier vollständig verkannt. Überall gefällt sich der Komponist in unersättlichem Weiterführen und Wiederholen desselben Motivs, vornehmlich im Akkompagnement. Ein Beispiel für viele: das Chor-Recitativ „Leis, leis" mit dem sich anschließenden langen Dialog der Himmelsstimme mit Franciscus. Der Übelstand der Monotonie steigert sich in den beiden folgenden Abteilungen bis zur Unerträglichkeit, indem hier fast ununterbrochen lauter langsame Tempi aufeinanderfolgen. Nachdem Franciscus im ersten Teil eine „Ballade von der Armut" vorgetragen, singt er im zweiten noch ein „Lied von der Armut"; dieser in lauter gleichen Viertelnoten pendelnde Gesang zeigt recht augenfällig den Mangel an rhythmischer Abwechslung, woran Tinels ganzes Werk leidet. Endlich wären auch

noch die vielen Anklänge an Wagner, an Schumann, selbst an Liszt zu erwähnen. Neben diesen Mängeln besitzt das neue Werk, wie sich von selbst versteht, auch unleugbare Vorzüge. Vor allem die echte künstlerische Gesinnung des Tondichters, dem es Ernst ist um seine heilige Sache; sodann sein tüchtiges musikalisches Können, seine Beherrschung der Form und des polyphonen Stils. Schließlich seine durchaus moderne, glänzende Instrumentierungskunst, heute das unentbehrlichste und dankbarste Requisit unserer Komponisten. Kein Wagner-Lisztscher Orchester-Effekt ist ihm unbekannt und mit keinem geizt er. Geteilte Violinen in anhaltend höchsten Lagen, rauschende Harfen-Arpeggien, über welche verschämte Flötenklänge huschen, die schaurigen Mysterien der tiefen Clarinett- und Fagotttöne, dazwischen das Klirren von Triangeln und Becken, leiseste Sphärenmusik und daneben dröhnender Posaunen- und Paukenlärm: Tinel hält das alles in seiner Hand. Glänzende Theater-Dekorationen; wir wünschten nur ein gedankenreicheres, genialeres Stück dazu.

Neben dem neuen Komponisten Tinel brachte uns das erste Gesellschaftskonzert auch einen neuen Dirigenten Herrn Richard von Perger. Es spricht für ihn, daß er sein Debüt als Direktor der Gesellschaftskonzerte mit einem in Wien noch unbekannten, großen Oratorium machen wollte. Gegen die Wahl des „Franciscus" gilt keine Einwendung; auch von denen nicht, welche, wie wir, den Enthusiasmus für Tinel nicht teilen. Perner dirigierte mit Ruhe und deutlichen, präcisen Taktzeichen; sein Auge haftete auf den Sängern und nicht auf der Partitur. Besonderen Dank verdient die Einsicht und Energie, mit welcher er sehr ein-

schneidende Kürzungen des Oratoriums vornahm. In der unbarmherzigen Ausdehnung des Originals würden wir das Oratorium, insbesondere die zwei letzten in Trauer und Wehmut zerfließenden Abteilungen nur mühsam bis zu Ende gehört haben. Auch so überkam uns manchmal die Empfindung, als ob nicht Tinels „Franciscus“, sondern die „Mohnblumen“ auf uns einwirkten. Dieses Gefühl hatte sich thatsächlich sehr zahlreicher Zuhörer bemächtigt, welche in einer Art musikalischen Schlafwandels schon nach der zweiten Abteilung den Ausgang suchten.

---

## „Eva“ von Massenet. — „Sieg der Zeit und der Wahrheit“ von Händel.

(1896.)

Massenets „Eva“, ein elegantes Miniatur-Oratorium, ist vom Komponisten als „Mysterium“ bezeichnet. So hießen in Frankreich die geistlichen Schauspiele des Mittelalters. In neuester Zeit scheint diese archaistische Benennung wieder aufzutauchen, wie der „Christus“ des belgischen Komponisten Adolph Samuel darthut, ein Mysterium, welches jüngst den bekümmerten Zuhörern in Köln lieber ein Geheimnis geblieben wäre. Massenet, heute der Beherrscher und rührige Versorger der französischen Opernbühne, hatte nach dem Mißerfolg seiner ersten komischen Oper „Don César de Bazan“ vor 22 Jahren einen leichten geistlichen Anfall verspürt, welcher das Ora-

torium „Maria Madeleine" verursachte. Die günstige Aufnahme desselben zeitigte in Massenet rasch ein zweites ähnliches Werk, die „Eva". In gleichem Stil wie „Maria Madeleine" gehalten, nur von geringerem Umfang, errang „Eve" 1875 einen glänzenden Erfolg in der Pariser Société de l'harmonie sacrée. Dem ungeachtet trieb richtige Selbsterkenntnis und altes Herzensbedürfnis den Komponisten schnell wieder in den Hafen der Oper, wohin die Magnetnadel des französischen Talentes von jeher gezeigt und mit ganz vereinzelten Ausnahmen (Berlioz, César Franck) alle Franzosen unwiderstehlich nachgezogen hat. Mit seinem nächsten Werk, dem „König von Lahore", ist Massenet wieder entschieden und erfolgreich zur Opernkomposition zurückgekehrt. Direktor R. v. Perger hatte seinerzeit das holländische Publikum mit Massenets „Eva" so gründlich erbaut und entzückt, daß er sie den Wienern glaubte nicht vorenthalten zu dürfen. Wir pflegen uns hier von Pariser Erfolgen gern ein bißchen voreinnehmen zu lassen und in Theaterdingen gewiß nicht ohne Grund. Hingegen auf dem Gebiet religiöser und symphonischer Musik beeilen wir uns durchaus nicht mit der Bekanntschaft, noch mit der Überschätzung von französischen Novitäten. In diesem Punkte kann man uns nicht nachsagen, was Prosper Mérimée 1854 an seine „Unbekannte" aus Wien schreibt: „Le monde étant ici gemütlich, on prend tout ce que dit un Français pour de l'esprit." Der „Eva" gestehen wir Esprit höchstens in der engeren französischen Bedeutung zu; der Geist, der die Bibel begreift und sie mit urkräftigem Leben durchdringt, ist daran nicht zu erkennen. Massenet hat sich auch gehütet, sein feines graziöses Talent zu dem Wuchs

oratorischen Stiles zu strecken, etwa Händel, Haydn oder Mendelssohn nacheifernd; was er beabsichtigt, ist offenbar nichts anderes als eine biblische Idylle, ein paradiesisches Familienstück — leider mit unglücklichem Ausgang. Daß Massenet, wie alle Franzosen, überall theatralisch denkt und fühlt, beweist nicht bloß der Charakter seiner Musik, sondern obendrein die scenische Anweisung vor jeder der drei Abteilungen. So zum Beispiel: „Ausgestirnter Himmel. Milde Sommernacht, berauschend und duftig. In der Einsamkeit des Waldes geht Eva träumerisch" u. s. w. Insofern es ihm wesentlich um die Schilderung paradiesischer Naturschönheit und schuldlosen Liebesglücks zu thun war, hat Massenet seinen Stoff gewiß nicht schlecht gewählt. Die Landschaft ist verlockend, aber die Staffage ist bedenklich. Welches Wagstück, die ersten Menschen redend oder singend einzuführen! Wenn sie im Augenblick ihres Werdens schon mit Vorstellungen und Begriffen hantieren, die wir erst nach Tausenden von Jahren allmählich erworben haben, so werden sie für unser modernes Bewußtsein leicht komisch. Wie immer sie sich ausdrücken mögen, ihr Gespräch ist unmöglich und viel unbegreiflicher als im Märchen die redenden Tiere. Nur eine längst verlorene Naivetät fühlt nicht diesen Zwiespalt in einem ernsten Kunstwerk. Je naiver, roher, holzschnittmäßiger Adam und Eva auftreten, desto besser für sie und für uns. Wir hören dann ihre Gespräche ungefähr so an, wie wir mittelalterliche kindliche Handzeichnungen vom Sündenfall betrachten. In einem alten geistlichen Singspiel „Der geschaffene, gefallene und wieder aufgerichtete Mensch", das als Eröffnungsstück der ersten deutschen Oper in Hamburg (1678) denkwürdig

bleibt, erwacht Adam, den Gott eben in Gegenwart des Publikums geschaffen, mit folgenden Versen:

O, noch nie erblickte Sachen,
Die mich ganz erstarren machen:
Himmel, Erde, Tiere, Meer,
Ja das ganze Gottesheer,
Was bekomm' ich ins Gesicht?
Leb' ich oder leb' ich nicht?

Das ist nicht viel komischer, als wenn Massenets Adam, die Eva erblickend, im galantesten Französisch ausruft: „Oh, séduisant mystère; quelle forme éclatante a passé devant moi!“ Es thut einem die Wahl weh. Louis Gallet, der Dichter des Mysteriums, ist vorsichtig bemüht, Allem auszuweichen, was streng dogmatisch und unseren Vorstellungen allzu widersprechend wäre; er läßt weder Gott Vater, noch die Schlange singen. Außer Adam und Eva tritt noch „der Sprecher“ auf, als Erzähler und Erklärer des Zusammenhangs; dazwischen ein Chor der Naturstimmen und der Höllengeister. Wunderlich fälscht Gallet die Bibel für seine lyrischen Zwecke: nicht die Erkenntnis des Guten und Bösen, welche Eva der Gottheit gleich machen werde, versprechen ihr die Höllengeister, sondern — die Liebe! Die Liebe sei die verbotene Frucht, welche Eva vom Baume pflücken soll. Wozu Eva eigentlich geschaffen wurde, wenn ihr die Liebe verboten blieb, das ist Herrn Gallets Geheimnis. Der Form nach ist Massenets „Eva“ ein Oratorium in Taschenformat. Diese gedrängte Fassung hat ihr Gutes; sie läßt uns den Mangel an Handlung und Abwechslung weniger fühlen. Im Oratorium, sei es aus dem Alten oder Neuen Testament, sind wir an mächtige Begebenheiten, an große Charaktere, an

den gewaltigen Einklang oder Widerstreit ganzer Völker gewöhnt. So sehr auch das Oratorium seit Mendelssohn in den Hintergrund getreten ist, man kann nicht behaupten, daß die Empfänglichkeit dafür nicht wieder aufwachen könne, wenn eines Tags eine mächtige musikalische Kraft sich dafür begeistert. Diese hole sich getrost Menschen aus der Bibel — nur nicht die beiden ersten.

Massenets Mysterium zerfällt in drei Abteilungen. Die erste („Erschaffung des Weibes“), von einem einfachen, recht hübschen Chor eingeleitet, bringt ein gemäßigt zärtliches Duett zwischen Adam und Eva, meist in Terzen; mehr dankbar für die Sänger, als für die Hörer. Wir hören dann ein fein instrumentiertes Vogelgezwitscher und Blätterrauschen, in welches unsichtbare Geister den Ruf „Eva“ mischen. Der Chor selbst, Frauenstimmen unisono, ist unbedeutend, wird aber durch die Orchesterfarben belebt. „Die Versuchung“ füllt die zweite Abteilung. Der vierstimmige Chor a capella in H-dur, überaus wohlklingend, zart und stimmungsvoll, ist das Erfreulichste in dem ganzen Mysterium. Er wurde von unserem „Singverein“ wunderschön gesungen und hat weitaus am besten gefallen. Von da an wird die Geschichte immer opernhafter und — langweiliger, mag auch Eva, von den Geistern der Hölle umgeben, noch so primadonnenhaft ins hohe H hinaufjubeln. Den dritten Teil („Der Fall“) eröffnet eine moralisierende Arie des Sprechers, worauf Adam und Eva ein Liebesduett Nr. 2 singen. In schleppendem Neun-Achtel-Tact sucht es sich fortwährend in die Höhe zu heben, sinkt immer wieder herunter und entläßt uns schließlich, trotz der Verstärkung durch einen vollstimmigen Chor,

enttäuscht, wie nach einem schlechten Opernduett. Bis hierher ist die Musik fast durchaus weichlich sentimental, opernmäßig, etwa auf das Diapason von Gounods „Faust“ gestimmt. Das Liebesduett (wenn es besser wäre) könnten ebenso gut Faust und Gretchen, Romeo und Julie singen. Ja, die Stelle Evas „Je posséderai la puissance“ hat ganz genau so Gounods Margarethe schon früher gesungen. Gegen diese Süßigkeiten braucht nun der Komponist dringend einen kräftigen Kontrast und Gegenschlag. Er hat sich auch thatsächlich für den Epilog „Der Fluch“ eine imposante Reserve an Effekten aufgespart. Zu dem Chor, welcher unisono oder in Octaven, fortissimo den Fluch auf das sündige Paar schleudert, rasen die Geigen in chromatischen Accorden, schmettern die Hörner, Trompeten und Posaunen, donnern die Pauken und — was wir zum ersten Male erleben — zwei große Trommeln! (Das dürfte in den Partituren unserer Jüngstdeutschen Nachahmung finden: große Trommeln divisi!) Außerdem läßt Massenet auf einem Tamtam ein wütendes Kettengerassel vollführen. Nach unserer Anschauung paßt dieser Spektakel ebenso wenig zu einem biblischen Stoff, wie die schmachtende Opernverliebtheit der früheren Teile. Freilich der moderne Operncomponist, der französische zumal, mag weder auf die neuesten Effektmittel verzichten, noch kann er, selbst bei guten Vorsätzen, aus seiner Haut heraus. Wie aber soll er dann, wird man fragen, Adam und Eva componieren? Antwort: Gar nicht!

Trotz des sorgfältigen Vortrages von Fräulein Mora, Herrn Ritter und dem Berliner Concertsänger Herrn von Zur Mühlen vermochte die von dem Director Perger

musterhaft studierte Novität das Publikum nicht zu erwärmen. Massenets „Paradies“ dürfte für Wien ein „verlorenes“ bleiben.

Dicht neben Massenets „Eva“, und davon so verschieden wie möglich, erschien ein Fragment aus Händels Oratorium „Sieg der Zeit und der Wahrheit“. Wenn Chrysander darüber klagt, daß dieses Oratorium, welches Händel doch zweier Umarbeitungen wert gefunden, ganz vergessen ist, so erklärt sich das zunächst aus der Dichtung. Da treten als singende Personen ausschließlich nur allegorische Figuren auf: die Zeit, die Weisheit, die Schönheit, das Vergnügen, der Betrug. Was sie einander zu sagen haben, gleicht einer akademischen Disputation oder noch häufiger einem mündlichen Prozeß mit Klage und Einrede, Replik und Duplik. Den Richter macht stets „die Weisheit“, eine Acquisition, welche den Neid manches Bezirksgerichts erwecken mag. Die Analogie mit einem Prozeßverfahren ist um so zutreffender, als bei Händel niemals zwei der Parteien sich zu einem dramatischen Duett vereinigen, sich in dem Prinzipienstreit unterstützend oder bekämpfend, was doch musikalisch so nahe lag. Allegorische Dichtungen von solchem Umfang gehören einer ganz überwundenen Geschmacksrichtung an; sie lassen uns völlig kalt. Wie ist Händel zu diesem Libretto gekommen? Ein in Poesie dilettierender Kardinal übergiebt das Gedicht „Il trionfo del Tempo e del Disinganno“ dem 23jährigen Händel, den er in Rom protegiert. Nichts ist einfacher und natürlicher, als daß Händel, froh, einen Stoff für sein nach Bethätigung dürstendes Talent zu bekommen und obendrein seinen mächtigen Beschützer damit zu verbinden,

unbedenklich zugreift und das Gedicht componiert. Chrysander jedoch, der die künstlichen Deutungen liebt, wo es Vergötterung Händels gilt, erblickt eine „große geschichtliche Bedeutung“ darin, daß gerade der junge Händel in Rom aufgefordert wird, „durch seine Kunst den Kampf sittlicher Mächte mit den Reizen des Sinnenlebens, den Sieg der Wahrheit über eitlen Schein zu feiern“. Es sei „ein äußerst merkwürdiges Zeichen über Händels Jugend, daß seine römischen Freunde schon damals etwas ahnten von seiner Mission, das sittlich rat- und haltlos gewordene Leben wieder geordnet herzustellen“. Was für ein Gesicht wohl Händel gemacht hätte, wäre ihm also bewiesen worden, welch hochgegriffene moralische Absichten er bei der Annahme jenes Textbuches verfolgt habe! Händel, der ganz Musiker war, und zwar ein sehr praktischer, würde damals aus den Händen des Kardinals wahrscheinlich ein anderes Gedicht als den „Trionfo“ ebenso willig zur Composition übernommen haben. Sein Triumph war die gute Musik.

Aus diesem Oratorium (wohlgemerkt, aus dessen letzter englischer Umarbeitung von 1757) hat Director v. Perger zwei große Musikstücke herausgehoben: den Lobgesang auf die Jagd, einen ungemein frischen, jubelnden Chor, und hierauf die Tenor-Arie mit Chor: „Dryads, Sylvans with fair Flora“. Beide Stücke machten prächtige Wirkung, insbesondere durch die echt Händelsche Klangschönheit und Fülle des Chorsatzes. So hat denn Zeit und Wahrheit auch in dem „gemütlichen“ Wien gesiegt und der alte Händel den jungen Massenet aufs Haupt geschlagen.

---

## Jubiläum des Pensionsvereins „Haydn".

(1896.)

Die Wiener Tonkünstler-Sozietät „Haydn" feierte gestern ihr 125jähriges Bestehen mit einem Festkonzerte. Ein schwächerer Nachklang ihres 100jährigen Jubiläums, welches am 3. und 4. April 1871 in großem Stil gefeiert worden war. Nur äußerlich stand das gestrige Konzert im Vorteile, nämlich durch den großen Musikvereinssaal, während das erste Jubiläum sich noch im alten Burgtheater abspielte. Die ganze hundertjährige Geschichte der „Tonkünstler-Sozietät" war ja mit diesem akustisch berüchtigten Lokal verwachsen, durch zahllose ruhmvolle Errinnerungen daran gekettet. Sie durfte an ihrem Jubeltage der berühmten Stätte nicht untreu werden, an welcher einst Haydn, Salieri, Dittersdorf, Mozart und Beethoven dirigiert oder gespielt hatten. Eine neue Zeit bedarf aber neuer, vollkommenerer Mittel. Unser damals ausgesprochener Wunsch, die (seit 1862 „Haydn" benannte) Tonkünstler-Sozietät möchte nunmehr für immer Abschied nehmen vom alten Burgtheater, ward erfüllt, und Haydns Oratorien erlebten im großen Musikvereinssaale unter Herbeck eine zweite Jugend. Seither sind auch die ehrwürdigen Wiegen des Wiener Haydn-Kultus vom Erdboden verschwunden: das alte Burgtheater, das Kärntnerthor-Theater (welches auch einige Aufführungen der Tonkünstler-Sozietät beherbergt hat), endlich das Schwarzenberg-Palais auf dem Mehlmarkte, wo „Die Schöpfung" und „Die Jahreszeiten" zum allerersten Male gehört worden sind. Nach dem Jahre 1872 zog sich der Pensionsverein „Haydn", dessen musikalische

Bedeutung allmählich bis zur Unscheinbarkeit verblaßt war, von den Konzerten zurück, um fortan nur seinen Wirkungskreis als Humanitäts-Institut auszufüllen.

Das hundertjährige Jubiläum vor fünfundzwanzig Jahren war königlich mit beiden Oratorien Haydns aufgetreten; hingegen begnügte sich das gestrige „Festkonzert“ mit einem gemischten Programm, woran das Festlichste, daß drei Dirigenten sich in das Kommando teilten: Hofkapellmeister Fuchs, Hofopern-Direktor Jahn und, in Verhinderung Hans Richters, der Direktor der Gesellschaftskonzerte, R. v. Perger. Mit Ausnahme einer einleitenden Ouvertüre von Florian Gaßmann, auf die wir noch zurückkommen, gab man nur Haydn — eine verdiente Huldigung für diesen Schutzheiligen der Pensions-Gesellschaft, welche ihm die bessere Hälfte ihrer künstlerischen Existenz und die größere ihrer materiellen verdankt. Die Auswahl aus seinen Kompositionen hätten wir uns interessanter gedacht. Wie viele längst vergessene, selten gehörte giebt es darunter, die wir freudiger begrüßt hätten, als die sehr bekannte Oxford-Symphonie, die Quartett-Variationen über das Kaiserlied, die Tenorarie in C-dur aus der „Schöpfung“ und schließlich die sogenannte Nelson-Messe.*) Messen gehörten gar nicht ins Konzert und machen da auch keine Wirkung. Zu rechtfertigen sind nur ganz großartige Ausnahmen (Bach, Beethoven), welche in unseren

*) Diese im Jahre 1797 komponierte Messe (in England die „kaiserliche“ genannt) heißt in Deutschland „Nelson-Messe“, weil sie (1800) bei Nelsons Besuch in Eisenstadt aufgeführt worden sein soll. Der berühmte Seeheld hat sich die Schreibfeder Haydns erbeten und ihm dafür seine eigene goldene Taschenuhr geschenkt.

Kirchen nicht die entsprechenden Kräfte vorfinden und deren tiefer musikalischer Gehalt an sich, ohne Beihilfe kirchlicher Funktionen und Symbole, den Hörer vollständig erfüllt. Haydnsche Messen kann man in jeder Kirche hören. Hingegen die berühmte „Abschiedssymphonie“, von der jeder von uns schon als Kind gelesen, Gesangstücke aus einer Oper von Haydn („Orfeo“, „Armida“), ein Klaviertrio oder eine Violin-Sonate von Haydn, würden dem Publikum die angenehmste Überraschung bereitet haben. Und welch prächtige, elektrisierende Schlußnummer hätte statt der Messe der Herbst oder der Winter aus den „Jahreszeiten“ abgegeben!

Viel mehr haben wir uns über die Ouvertüre von Gaßmann gefreut — nicht so sehr der Komposition, als des Autors wegen. Der gegenwärtige Vorstand des Vereines, Hofkapellmeister Fuchs, hat damit ein Unrecht an dem Manne gutgemacht, den man bei dem Jubelfest von 1871 total vergessen hatte. Damals war weder Gaßmanns Büste neben Haydn aufgestellt, noch sein Name auch nur auf dem Anschlagszettel erwähnt. Und doch ist Gaßmann der Gründer der Tonkünstler-Sozietät, Haydn nur deren posthumer Adoptivvater und Namenspatron. So sei es denn hier erlaubt, an die Verdienste Gaßmanns zu erinnern, wozu die Gelegenheit kaum wiederkehren dürfte. Florian Leopold Gaßmann war 1729 in Brüx in Böhmen geboren. Als zwölfjähriger Knabe entlief er seinem Vater, der ihm zum Kaufmann bestimmt hatte. Mit seiner Harfe wanderte der Junge bis nach Bologna, wo Padre Martini ihn unter seine Schüler aufnahm. Dann trat er in die Dienste des Grafen Leonardi Veneri in Venedig. Da seine

Kompositionen bald allgemeine Beliebtheit errangen, wurde Gaßmann 1763 als Ballettkomponist nach Wien berufen und nach Reutters Tod von Kaiser Joseph zum Hof-Kapellmeister mit 800 Dukaten Gehalt ernannt. Die Hofkapelle war so tief gesunken, daß bei Gaßmanns Antritt ihr Stand auf zwanzig größtenteils invalide Mitglieder zusammengeschmolzen war, darunter nur ein Cellist, ein Fagottist, ein Oboist, gar kein Violoncellspieler, kein Contrabaß, ja sogar — kein Organist! Gaßmann erklärte es als Ehrensache, die frühere Wirtschaft nicht fortzusetzen, und obwohl in seinem vorgeschriebenen Budget aufs äußerste beschränkt, brachte er es doch dahin, daß die empfindlichsten Lücken noch im selben Jahre ausgefüllt wurden und der Stand der Hofkapelle auf vierzig Individuen stieg. Stets eingedenk der Zeit, da er selber Hunger und Kälte gelitten, sorgte Gaßmann redlich für das Wohl seiner ärmeren Kollegen und gründete die „Musikalische Sozietät der freien Tonkunst für Wittwen und Waisen" in Wien, nach deren Muster später die ähnlichen Versorgungs- und Konzert-Institute in Berlin, Petersburg, Prag rc. entstanden. Die Früchte seiner segensreichen Thätigkeit sollte er selbst nicht erleben; kaum 45 Jahre alt, starb er infolge eines Sturzes aus dem Wagen. Die Kaiserin Maria Theresia ernannte sich selbst zur Pathin bei Gaßmanns nachgeborener Tochter und setzte eine Pension für die Hinterbliebenen aus. Als Komponist außerordentlich fruchtbar, hat Gaßmann 23 Opern (alle auf italienischen Text) geschrieben, außerdem eine Menge Symphonien, Quartette und Kirchenmusiken. Über letztere äußerte Mozart zu Doles in Leipzig: „Wenn Sie nur erst alles kenneten, was wir in Wien von Gaßmann haben!

Komme ich heim, so will ich seine Kirchenmusiken fleißig studieren und hoffe viel daraus zu lernen."

---

## Symphonien von Reinecke und Tschaikowsky.

Das Gesellschafts-Concert gewann ein besonderes Interesse und individuellen Charakter durch die Mitwirkung von Dr. Karl Reinecke aus Leipzig. Er hat Wien zuletzt im Oktober 1885 besucht, wo ihn aber nicht das Concert-Publikum, sondern nur eine Kommission von Musikgelehrten zu sehen bekam: die vom Unterrichtsminister Dr. v. Gautsch einberufene „Konferenz zur Herbeiführung eines einheitlichen musikalischen Normaltons". Reinecke stimmte damals mit uns für die Beibehaltung des französischen Diapasons, und hat so zu dem glücklichen Resultate mitgeholfen, daß nicht, einer mathematischen Schrulle zulieb, die bereits erreichte Übereinstimmung aller musikalisch hochstehenden Nationen in Bezug auf die Stimmgabel wieder vernichtet wurde. Jetzt ist er in dreifacher Eigenschaft, als Dirigent, Komponist und Klavierspieler, vor das Publikum getreten. Sein Dirigentenruhm stammt bekanntlich von den Leipziger Gewandhaus-Concerten, welche Reinicke seit dem Jahre 1860 geleitet hat, bis er ganz kürzlich sie in die Hände eines jüngeren Nachfolgers, Arthur Nikisch, zurücklegte. Als Komponist seit früher Jugend außerordentlich fruchtbar, hat er an dritthalbhundert Werke geschrieben, von denen insbesondere die in ihrer Art unübertrefflichen „Kinderlieder", die „Alpenfee-

Phantasie“ (aus Schumann's „Manfred“) und die humoristische Ouvertüre „Nußknacker und Mäusekönig“ populär geworden sind. Reineckes Orchester-Ouvertüren zu „Dame Kobold“, „Aladin“, „Konig Manfred“ schmücken das Repertoire der meisten deutschen Concertvereine, auch mehrere seiner Opern behaupten sich noch auf einigen Bühnen. Als Klavier-Virtuose ist Reinecke in früheren Jahren viel gereist und überall als einer der feinsten, geschmackvollsten Spieler anerkannt worden. Namentlich sein Vortrag Mozartscher Kompositionen galt als unübertrefflich; Reinecke teilte mit Ferdinand Hiller den Ruhm des besten Mozartspielers in Deutschland. Als Dritten in dieser Veteranenreihe nennen wir mit gutem Gewissen unseren Julius Epstein. Unter den Jüngeren würden wir diese Kunst als ausgestorben beklagen, hätte uns nicht Marie Baumayer durch ihren Vortrag des B-dur-Concertes eines Besseren belehrt. Mit dem Mozartschen Krönungsconcert (so genannt, weil es Mozart während der Krönungsfestlichkeiten Kaiser Leopolds II. in Frankfurt 1790 gespielt hat) trat auch Reinecke in dem letzten Gesellschafts-Concert auf. Alle Reize der Komposition kehrte er glänzend hervor, zugleich alle Vorzüge seines Spieles, dessen perlende Geläufigkeit, Klangschönheit, Frische und Anmut das Alter des jetzt 72jährigen Künstlers Lügen straften. Das Concert „floß wie Oel“, wie Mozart zu sagen liebte, und ward für Reinecke zu einem Triumph. Das Concert, ein Prüfstein für das Stilgefühl, die Anmut und Zierlichkeit des Spieles, ist es heute nicht mehr für die Bravour, da seine Technik sich auf Scalen, Arpeggien und Triller beschränkt. Welche Kluft liegt zwischen den virtuosen Anforderungen

dieses Concerts und jenes Rubinsteinschen, das wir kurz zuvor von Busoni gehört! Zwischen diesen Concerten — beide sind „fin de siècle“ — liegen genau hundert Jahre. Wo wird in abermals hundert Jahren die Klavier-Virtuosität angelangt sein. Es ist kaum auszudenken. Als Komponist beteiligte sich Reinecke an dem Programm mit einer von ihm selbst dirigierten neuen Symphonie in G-moll. Die G-moll-Symphonie von Mozart umgiebt eine Art Heiligenschein, welcher die bedeutendsten Componisten bisher thatsächlich abgehalten hat, eine Symphonie in G-moll zu schreiben. „Dir, der Unberührbaren“ mochte keiner dicht an die Seite treten. Reinecke, der Mozartianer vor allen, sucht sich der Vergleichung dadurch zu entziehen, daß er seiner G-moll-Symphonie einen wesentlich verschiedenen Charakter aufprägt. Es wallt kaum ein Mozartscher Blutstropfen darin, und doch gehört er zu Reineckes ursprünglicher Natur. Diese scheint der Komponist in seiner neuesten Symphonie verleugnen und sich als Fortschreitender zeigen zu wollen. Aber nicht jeder Fortschritt nach jeder Richtung führt zum Heile. Sehr wahrscheinlich schätzt Reinecke diese größer angelegte mordernere Symphonie höher, als seine erste in A-dur, die wir im Jahre 1866 unter Dessoffs Direction hier zu hören bekamen. Ich empfinde gerade umgekehrt und gebe dem anspruchsloseren älteren Werke unbedingt den Vorzug. Der Komponist nahm darin keinen hohen Flug, aber die Flügel waren ihm angewachsen. In der neuen Symphonie sind es künstliche Ikarusflügel, die wir angsterfüllt an mehr als einer Stelle schmelzen sehen. Wie sich von einem erprobten Meister wie Reinecke von selbst versteht, ist auch seine

G-moll-Symphonie ein wohlgeformtes, musikalisch tüchtiges Werk, stellenweise anmutig, stellenweise kräftig. Sie verdient manches Lob, nur das eine nicht, das wir seinerzeit der A-dur-Symphonie gezollt: daß Reinecke es verschmäht, sich größer zu strecken, als er gewachsen ist. Die trotzigen, zackigen Themen des ersten und letzten Satzes, der mit Posaunen- und Paukendonner erkünstelte Heroismus, die weit über die Bedeutung des Inhalts hinausgedehnte Form, dies alles verrät, daß der Komponist sich angestrengt hat, die Gaben, die er von der Natur erhalten, gewaltsam zu vermehren, anstatt, wie ehemals, damit vernünftig Haus zu halten. Als ein im Alter geschaffenes Werk erzwingt Reineckes G-moll-Symphonie allerdings unsere Anerkennung, ja Bewunderung. Ueppig quellende Erfindung und jugendlichen Reiz hatten wir ja kein Recht, davon zu erwarten; Tondichter, die als Siebziger noch jugendlich blühende Musik schreiben, wie Haydn in den „Jahreszeiten", sind seltene Ausnahmen.

Ein hochinteressantes Werk, in welchem eigenartiges Talent mit tüchtig erworbener musikalischer Bildung fast gleichen Schritt hält, ist Tschaikowskys E-moll-Symphonie Nr. 5. Sie könnte füglich ebenso gut wie die jüngst gehörte H-moll-Symphonie die „pathetische" heißen. Der bald in tiefste Melancholie, bald in wilde Verzweiflung überspringende, düster-leidenschaftliche Charakter ist beiden gemein. Auch hier lauert wie dort ein verschwiegenes Programm im Hintergrunde; zu manchen befremdenden Kontrasten, geheimnisvollen Vor- und Rückblicken fehlt uns der poetische Schlüssel; der musikalische schließt da nicht auf. Die „Pathétique" steht übrigens gegen die

E-moll-Symphonie im Vorteil einer reicher quellenden Erfindung und gedrängteren Form. Der Einfall, ein und dasselbe Hauptmotiv in allen vier Sätzen wiederkehren zu lassen — er beherrscht auch Dvoraks amerikanische Symphonie — scheint in neuester Zeit sich zum System ausbilden zu wollen. Wir finden solche Reprisen, mehr angedeutet, schon bei Mendelssohn; konsequent, doch sehr maßvoll verwendet in Schumanns D-moll-Symphonie. Ein strafferes, einheitliches Zusammenfassen der vier Sätze wird damit allerdings erzielt; die Hauptsache bleibt jedoch immer, daß wir diese Wiederkehr des Themas als eine notwendige empfinden, nicht als einen willkürlichen, launischen Aufputz. Sobald diese Methode, wie wir sie bei Dvorak und Tschaikowsky kennen gelernt, zur Mode würde, wären ihr Zauber und ihre überzeugende Kraft auch gebrochen. In Tschaikowskys E-moll-Symphonie ist dieses Leitmotiv eine Art Trauermarsch. Das lange, den ersten Satz einleitende Andante beginnt damit; es mündet in ein Allegro im Sechs-Achtel-Takt. Das Hauptthema, mehr mürrisch als heldenhaft oder tragisch, wird durch den daktylischen Rhythmus sehr einpräglich; aber dieser Rhythmus hält den Komponisten fest umklammert, läßt ihn nicht los und macht uns endlich müde, überdrüssig. Der zweite Satz, ein H-moll-Andante im Zwölf-Achtel-Takt, versenkt uns in eine weichlich melancholische Stimmung, der man sich schwer entwindet, ja um so williger hingiebt, als ein eigenartig poetisches Licht sie umfließt und manch reizender musikalischer Gedanke auftaucht. Diese beiden ersten Sätze erscheinen mir die bedeutendsten, sie haben am meisten überzeugende Logik und relativ auch den meisten melodischen Gehalt.

Das Thema des Scherzos, ein „Walzer“ in A-dur, ist nicht weit her, wirkt aber freundlich abspannend nach der tiefen Schwermut der früheren Sätze und macht uns fähiger, den Verzweiflungsausbruch des letzten zu ertragen. Es ist der einzige Satz, der ohne eigentliche Heiterkeit doch nicht schroff pessimistisch klingt. Eine gefährliche Eigentümlichkeit des Komponisten, das unersättliche Wiederholen und Ausführen derselben Figur, stellt sich mehr oder minder ermüdend in jedem der vier Sätze ein. Auch der vierte beginnt mit einem Andante maëstoso; es geht in ein Allegro vivace über, das in trotzigem Kraftgefühl sich nicht genug thun kann. In seiner ersten Hälfte interessierend, auch imponierend, wird das Finale je weiter, desto betäubender und ermüdender. Da erinnert Tschaikowsky vielfach an seinen Lehrer Rubinstein, der in manchen Finalsätzen auch die Kraft bis zur Roheit, die Klangfülle zum Getöse steigert. Das Cyklopen-Spektakel, welches die Trompeten und Posaunen im Sturme gegen den Aufruhr der Streicher und Bläser vollführen, läßt sich nicht beschreiben; man muß es selbst hören, wofern man noch hören kann. Die Forte-Zeichen wachsen in der Partitur vom f. und ff. zum fff. an, und endlich gar zum vierfach gepanzerten ffff.! Abgesehen von dem stellenweise betäubenden Lärm, ist die Instrumentierung der ganzen Symphonie glänzend und charakteristisch. Sie verlangt ein Orchester von Virtuosen, und das hat sie in Wien gefunden.

---

## Klavier-Concert von E. Schütt. — „Eulenspiegel" von Richard Strauß. — Vorspiel zu „Parsifal" von Wagner.

In den Philharmonie-Concerten bekamen wir zwei Novitäten zu hören: ein Klavier-Concert von E. Schütt und eine symphonische Dichtung von Richard Strauß: „Till Eulenspiegels lustige Streiche." Beide haben Interesse erregt und lebhaften Beifall geerntet; eine bleibende Bereicherung des Concert-Repertoires dürften sie schwerlich bedeuten. Herr Schütt gefiel weit mehr durch sein virtuoses Klavierspiel als durch seine Komposition. Er verfügt über ein graziöses Kompositions-Talent von bescheidenem Wuchs, das sich in dem Klavier-Concert zu anspruchsvoll und gewaltsam streckt. Schütts weiches, schmiegsames Naturell, seine französisch-russische Eleganz sprechen sich am gewinnendsten in kleineren Formen aus, wie seine bekannteren Klavierstücke darthun. Erfindung und Gestaltungskraft sind nicht kräftig genug in Schütt, um große symphonische Formen zu erfüllen und zu bewältigen. Die anmutigen Einzelheiten seines Concerts, vornehmlich des Andante, verschwimmen in dem Wust unruhiger Passagen oder erliegen einer mörderischen Instrumentierung. In diesem Aufgebot der Bläser und der Lärminstrumente hat sich der Komponist offenbar verrechnet; hier dürfte durch nachträgliche Lichtung eine freiere Aussicht zu gewinnen sein für spätere Aufführungen. Herr Schütt, der sich selten öffentlich hören läßt, hat durch seine Virtuosität das Publikum förmlich überrascht.

Das folgende Concert begann mit einer der schönsten

Symphonien von Mozart, der dreisätzigen in D-dur. Sie wurde fein und lebendig gespielt, hätte aber durch etwas weniger schnelle Tempi, besonders im ersten Satze, noch gewonnen. Die ganz eigene, echt Mozartsche Grazie geht leicht verloren, wenn man sie auch nur ein wenig zur Eile antreibt. Die Symphonie wurde so stürmisch und anhaltend applaudiert, daß wir uns der Empfindung nicht erwehren konnten, es stecke eine kleine anticipierte Demonstration darin. War es doch vorauszusehen, daß zwei nachfolgende Nummern allermodernsten Stils einen organisierten Beifallssturm entfesseln würden, und da mochte doch die Majorität des Publikums ihren Mozart nicht allzu schmerzlich von den Herren Richard Strauß und Bruckner geschlagen wissen. Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre hätte den Platz nach der Mozartschen Symphonie bekommen sollen; unmittelbar nach einem koloristischen Paradestück wie der „Eulenspiegel" von R. Strauß mußten ihre Farben etwas verblaßt aussehen, und die Farben geben heute, wie es scheint, allein den Ausschlag. Richard Strauß hat in einem Orchestersatz (auf den die Bezeichnung „in Rondoform" nur in weitester Ausdehnung paßt) eine wahre Weltausstellung von Klangeffekten und Stimmungskontrasten eröffnet. Die Einheit dieser rhapsodischen Einfälle haben wir in der Aufschrift „Till Eulenspiegels lustige Streiche" zu suchen. Niemand wird an derlei poetischen Anregungen Anstoß nehmen, wenn nur (wie Schumann stets betont hat) das Musikstück auch ohne die spezielle Ueberschrift verständlich, zusammenhängend und reizvoll ist. Auch daß gerade unser Eulenspiegel zu humoristischer Musik verlocken könne, begreift man. Er hat zu einer Anzahl älterer

Singspiele (von S. Schmidt, Rungenhagen, Adolph Müller) den Stoff gegeben, von Nestroys köstlicher Posse ganz abgesehen. Wie ein echter Tondichter solche Anregung verwertet, hat uns Schumann in seinen „Klängen aus Osten“ gezeigt. Ihm hatte bei diesen kleinen Charakterstücken die orientalische Schelmenfigur des Abu Seid vorgeschwebt, den Schumann selbst ein Seitenstück des Eulenspiegel nennt, nur edler und poetischer. Streicht man von dem Hefte die Ueberschrift und das kurze Vorwort, so lassen uns die reizenden Klavierstücke Schumanns keinen auslegerischen Zweifel, keinen unverstandenen Rest zurück. Anders mit R. Strauß' Orchester-Rondo. Trüge es nicht die Ueberschrift „Till Eulenspiegel“ und damit die Nötigung, nach einem bestimmten Zusammenhang zu suchen, hieße es einfach „Scherzo“, so würde der unbelehrte und unhöfliche Zuhörer es vielleicht kurzweg ein verrücktes Stück nennen. Mit seinem Titel nennen wir es, für unser bescheidenes Teil — ebenso. Wieviel hübsche, witzige Einfälle tauchen darin auf; aber nicht ein einziger, dem nicht sofort ein anderer auf den Kopf spränge, ihm das Genick zu brechen. Man täuscht sich, wenn man diese maß- und meisterlose Bilderjagd für ein Überquellen jugendlicher Genialität halten möchte, für die Morgenröte einer großen neuen Kunst; ich kann darin nur das Gegenteil erblicken: ein Produkt der raffiniertesten Décadence.

Es fehlen die neuen bedeutenden Gedanken, musikalische Ideen und die sie gestaltende Kraft. Diesen Mangel ersetzen uns keine Äußerlichkeiten, keine Geistesblitze, und wären es die glänzendsten. Wir besitzen ein Buch von dem Grazer Wagnerianer Herrn Dr. Hausegger: „Die

Musik als Ausdruck"; dafür gäbe Strauß-Eulenspiegel ein prächtiges Beispiel ab. Jede Figur, jede Modulation soll etwas „ausdrücken". Was? Darüber mögen wir uns den Kopf zerbrechen. In der Partitur wimmelt es von suggestiven Vortragsanweisungen, die mitunter ans Komische streifen: „liebeglühend, wütend, leichtfertig, schattenhaft, entstellt, kläglich". Sogar ein einzelner Ton, das tiefe F der Contrabässe und Posaunen, soll „drohend" vorgetragen werden! Anders kann man ihn doch nicht geigen oder blasen, als wenn einfach forte oder ff darunter stünde. Es müßten denn die Orchestermitglieder ein drohendes Gesicht dazu machen. Vielleicht kommt auch das noch einmal in die „Musik als Ausdruck".

Die Tyrannei der „Musik als Ausdruck" beginnt uns etwas langweilig zu werden; wir möchten nicht ungern auch wieder einmal „Musik als Musik" hören. Damit ist gesunder Humor und allerhand Eulenspiegelei wohl verträglich. Nur müssen unsere jüngsten Musik-Symbolisten die Jean Paulsche Definition vom Humor, der mit einem Auge lacht, mit dem andern weint, nicht wörtlich übertragen wollen und es für Humor ausgeben, wenn sie uns ins rechte Ohr D-dur, ins linke D-moll blasen. Till Eulenspiegel war ein lustiger armer Teufel; die Schelmenstreiche, mit denen er Bauern und Spießbürger auffitzen ließ, hatten nicht die geringste Ähnlichkeit mit dem Einbruche der Engländer im Transvaal oder dem Kriege der Italiener in Massauah. Es darf uns demnach verwundern, daß R. Strauß für seinen „Eulenspiegel" eine so furchtbare Armee von Orchester-Instrumenten ausrücken läßt. Flöten, Oboen, Klarinetten, alle vierfach, dazu acht Hörner, sechs Trom-

peten, drei Posaunen nebst Baßtuba, Pauken, große Trommel, Tambour, Becken, Triangel und — eine große Ratsche. Solche Ehren hat sich Eulenspiegel sein Lebtag nicht träumen lassen. Mit dieser Armee operiert der Komponist außerordentlich gewandt; wir kennen ihn längst als einen glänzenden Virtuosen der Mache. Seine speziellen Talente schmücken auch das „Eulenspiegel“-Scherzo. Es ist verschwenderisch in Klangeffekten, pikant in seinen überraschenden Kontrasten, voll contrapunktischer Kunststückchen, origineller Rhythmen und witziger Modulationen; alles furchtbar geistreich und wahnsinnig schön.

Die Straußsche Novität, welche die vollendetste Virtuosität in Anspruch nimmt, wurde unter Hans Richters Leitung bewunderungswürdig gespielt. Ein ähnliches Meisterstück lieferten die Philharmoniker in ihrer jüngsten Aufführung der „Sinfonie pathétique“ von Tschaikowsky. Wir haben das wunderliche Werk auch zum zweiten Mal gern gehört; es ist doch Seele darin, nicht bloßer Witz. Auch eine der durch ihre erhabene Länge berühmten Brucknerschen Symphonien kam neuerdings zur Aufführung: „Die Romantische“ in Es-dur.

Unter den jüngsten bekannten Wiederholungen im philharmonischen Programm fiel uns das Vorspiel zu „Parsifal“ auf. Wenn Wagner, der Dramatiker par excellence, durchaus auch im Concert als Instrumental-Komponist vertreten sein muß, dann erscheint jede seiner Ouvertüren passender dazu als gerade diese. Das „Parsifal“-Vorspiel findet seine einzig richtige Stelle und Wirkung in unmittelbarem Anschluß an das Drama. Wer letzteres nicht kennt — und die große Mehrzahl der Wiener

war ja nicht in Bayreuth — dem bleibt das Vorspiel völlig unverständlich und unerquicklich. Sollte hier vielleicht die neueste Wagner-Mode, die Exaltation für das religiöse Element in Wagner, mitspielen? Dann dürften wir uns eigentlich wundern, daß die Wagner-Apostel diese heilige Musik überhaupt in einen profanen Concertsaal zulassen. Vor Wagners letztem Werk, dem „Parsifal", ist es niemandem eingefallen, von der Religiosität und der „Gottinnigkeit" Wagners zu sprechen, für die auch wirklich „Tannhäuser", „Wallküre", „Tristan und Isolde" wenig passende Beispiele darboten. Mit gewissen frommen Strömungen neuester Zeit mag es zusammenhängen, daß nun auch die „Religiosität" als höchste bewegende Kraft in Wagner gefeiert wird. Ein Franzose, der Abbé Marcel Hébert, Direktor der Ecole Fénélon in Paris, veröffentlicht soeben ein eigenes Buch über „das religiöse Gefühl in Wagners Werken.*) Darin kämpft er mit pietistischen und dilettantisch-philosophischen Überschwänglichkeiten und mit zahllosen Citaten aus den Wagnerianern E. Schuré, Chamberlain, Kufferath, H. Dinger, Noufflard und Wolzogen für die Heiligkeit Wagners. Freiherr Hans v. Wolzogen führt das Buch mit einer Vorrede ein, worin er es „wohlthuend bemerkt, wie das Verständnis für den religiösen Grund der Wagnerschen Kunst auch bei den Vertretern der Religion selbst zunimmt". Nach Herrn v. Wolzogen „beruht Wagners Kunst (wie Parsifals Wissenschaft) auf dem religiösen Grund der Erkenntnis des Erlösers". (!) Und welchen klassischen Zeugen für Wagners

*) Deutsche Uebersetzung von A. Brunemann, München, bei A. Schupp, 1895.

frommen Christenglauben führt Wolzogen auf? Den Berliner Hofprediger Stöcker! Dieser habe „die schönsten Worte über das Bühnenweihfestspiel geschrieben". Wagner würde sich ohne Zweifel gegen die Zusammenstellung mit Stöcker gewehrt haben. Ich gehöre nicht zu den Intimen Wagners, dennoch thut es mir in der Seele weh', wenn ich ihn in der Gesellschaft seh'.

---

## „Malawika" von F. Weingartner. — „Ludmilla" von Dvorak.

Das letzte Philharmonische Concert bescherte uns als Novität ein symphonisches Zwischenspiel aus der Oper „Malawika" von Felix Weingartner. Das vom Komponisten bearbeitete gleichnamige Drama des großen indischen Dichters Kalidasa behandelt die sehr verwickelte Familiengeschichte des Königs Aquimitra zu Vidisa im zweiten Jahrhundert vor Christus. Die Autorschaft Kalidasas, des Dichters der ungleich bedeutenderen „Sakuntala", wird bekanntlich von Autoritäten bestritten. Aus einem anderen Gedankengange dürfte vielleicht in zwanzig Jahren die Autorschaft Weingartners an dem „Malawika"-Zwischenspiel bezweifelt werden; denn es ist so ziemlich dieselbe Musik, die heute sämtliche junge Wagner-Kapellmeister schreiben. Gleich Weingartner sind sie alle virtuose Dirigenten, alle im Besitze einer raffinierten Orchestertechnik und alle recht arm an eigenen musikalischen Gedanken. Aus solchen Ingredienzien läßt sich trefflich „ein System

bereiten", und einige Opern noch dazu. Wagnersche Redensarten, geschickt verbunden und vor eine Wandeldekoration von chromatischen Gängen und enharmonischen Verwechslungen gestellt, dazu zwei Harfen, eine Baßklarinette, tremolierende geteilte Violinen, Schlaginstrumente u. s. w. In diesem Schweben und Wogen, Schwirren und Toben vermag ein gläubiger Sinn alles Erdenkliche zu erblicken, nur nicht ein plastisch vortretendes Thema, eine sangbare Melodie, eine künstlerische Form. Mehr als diese „Malawika" haben uns einige litterarische Publikationen des Herrn Weingartner interessiert. Es ist charakteristisch, daß unsere jungen Hofkapellmeister sich gern auch als schneidige Schriftsteller hervorthun und mit einer meist aus Schopenhauer flüchtig zusammengerafften Bildung Philosophie dozieren. „So wie weitere philosophische Systeme nur auf Schopenhauer basieren können," schreibt Herr Weingartner, „so können auch weitere künstlerische Bestrebungen, soweit sie das musikalische Drama betreffen, nur von Richard Wagner ausgehen." Weingartner dixit. Seine Schrift „Vom Dirigieren" enthält, weil seinem eigensten praktischen Beruf entnommen, ganz vortreffliche Bemerkungen, wenngleich darin weniger vom Dirigieren, als von (und gegen) Dirigenten gesprochen wird. Eine zweite größere Abhandlung Weingartners heißt „Die Lehre von der Wiedergeburt und das musikalische Drama". Indem sie ein gewaltiges Schopenhauer-Wagnersches Feuerwerk von Erlösung, Verneinung des Willens, Brahma und Nirwana abbrennt, beleuchtet sie damit den eigentlichen Zweck und Plan des Verfassers: die Verkündigung seines großen Mysteriums „Die Erlösung". Dasselbe wird aus drei Teilen bestehen (Kain

Jesus, Ahasver), von denen die erste und dritte je einen Abend, die mittlere zwei Abende in Anspruch nimmt. Diese Tetralogie soll nicht an einem der bestehenden Theater aufgeführt werden, sondern „in einem besonders dazu eingerichteten Hause, mit der Auswahl der geeignetsten Kräfte und den notwendigen scenischen Vorbereitungen in dem Sinne, wie Wagner seine Bühnenfestspiele geplant hat“. Die Wagnerianer beherrscht ein merkwürdiger Nachahmungstrieb, nicht bloß im rein Musikalischen, sondern auch in Bezug auf exotische Theatergründungen. Für ihre übermenschlichen Ideen sind alle unsere Opernhäuser zu klein, unsere Bühnentechnik zu armselig, unser Publikum zu einfältig. Fühlen sie wirklich nicht, welche Selbstüberhebung darin liegt, daß sie dabei sich auf Wagners Vorgang berufen? Wagner hatte für die so mißachteten Opernhäuser sechs große Werke geschaffen (Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Meistersinger) und mit ihnen die musikalische Welt erobert, bevor er daran ging, für eine Schöpfung von ganz ungewöhnlichem Inhalt und Umfang ein eigenes Festspielhaus zu errichten. Er durfte es wagen, denn er, der Dreiundsechzigjährige, hatte Schritt für Schritt sich das Vertrauen und die Zuneigung der Nation erworben. Aber was hat Herr Weingartner geleistet, um für seine noch ungeborene Tetralogie ebenfalls ein eigenes Theater zu beanspruchen? Nichts, als eine Oper „Genesius“, welche in Berlin ein solches Entsetzen hervorrief, daß der Komponist sie nach der zweiten Aufführung zurückzog, natürlich weil das Publikum sie nicht versteht. „Genesius“, so hieß es in dem Berliner Manifest Weingartners, „wird dem Hörer nicht auf der flachen Hand geboten, er stellt höhere

geistige Ansprüche an das Publikum. Wer wollte es auch dem nervös gemachten Großstädter verübeln, wenn er im Kunsttempel nichts weiter will, als sich amüsieren, Witze hören, Witze machen u. s. w." Aber Weingartner steht mit seiner Erwartung, daß man ihm ein zweites Bayreuth schaffe, nicht mehr allein. Herr v. Goldschmidt in Wien hat für seine Riesenoper „Gaea" ähnliche Absichten und unstreitig ähnliche Rechtsansprüche: denn auch ihm ist schon eine Oper „Helianth" in Leipzig durchgefallen. Mit gleichen Sonderbunds-Ideen trägt sich, dem Vernehmen nach, Herr August Bungert für sein Musikdrama „Nausikaa". Andere jugendliche Titanen werden nicht zurückbleiben wollen, und bald sehen wir lauter specielle Opernbühnen für Opern-Specialisten sich erheben — musikalische Chambres séparées für jeden einzelnen Komponisten und für jedes einzelne Opernungeheuer. Charakteristisch ist nebenbei, daß diese sich eminent deutsch und modern nennenden Tondichter ihre Opernstoffe aus den ältesten Zeiten und den entlegensten Völkern nehmen: Genesius, Malawika, Urwasi, Helianth, Gaea, Nausikaa u. s. w. Gewiß hegen Weingartner und seine übrigen schon durchgefallenen oder noch nicht aufgeführten Kollegen die ehrliche Überzeugung, daß der Kunst nur durch kolossale Dimensionen und Separat-Theater gedient sein kann, und daß in allergrößtem Format sie auch Allergrößtes leisten werden. Dagegen möchten wir nur schüchtern den Zweifel äußern, ob Jemand, dessen Ideenvorrat nicht für einen Abend ausgereicht hat, sich in vier aufeinanderfolgenden Abenden wirklich als Krösus legitimieren werde. Noch immer gilt der Ausspruch Diderots:

„Quand on désespère de faire une chose belle, naturelle et simple, on en tente une bizarre.“

Der Laibacher Musikverein „Glasbena Matica“ hat die Wiener mit Dvoraks Ballade „Die Geisterbraut“ bekannt gemacht. Als „the spectres bride“ erschien sie zuerst in englischer Sprache am Musikfest zu Birmingham (1885), sodann böhmisch in Prag (als „Hochzeitshemd“), jetzt endlich bekamen wir sie in Wien in slovenischer Sprache zu hören. Die Gesellschaft der Musikfreunde wird hoffentlich nicht zögern, dieses uns seit zehn Jahren vorenthaltene Werk auch mit deutschem Text aufzuführen. Indem wir bis dahin eine eingehende Würdigung der „Geisterbraut“ uns aufsparen, beschränken wir uns vorläufig auf einige flüchtige Andeutungen. Dvoraks Ballade steckt voll Talent und naiver Empfindung; sie ist lieblich in den rein lyrischen Partien, charakteristisch und effektvoll in den malenden. Der spezifische Musiker in Dvorak, den es nach Ausbreitung und Vertiefung verlangt, übt darin bewußte Oberherrschaft über den Dramatiker. Die ganze Erzählung, die wir uns in einem Zuge vorübergehend denken — sie stimmt bis auf den guten Ausgang im wesentlichen mit Bürgers Leonore überein — teilt Dvorak in sieben gesonderte Abschnitte. Mit Vorliebe verweilt er bei den sentimentalen Gesängen und leiht sogar dem toten Bräutigam recht menschlich liebenswürdige Cantilenen, um die schauerlich gespenstischen Eindrücke nicht allzusehr zu häufen. Die Zuhörer, die sich auch nicht gern anhaltendem Grausen und Gespensterspuk hingeben, sind ihm dafür dankbar; ja, für umfangreiche Form dürfte diese Erzählung nur mit Hilfe solcher lyrischer Ruhepunkte und mit einigem Verzicht auf

streng einheitlichen Charakter musikalisch möglich sein. Die von Dvorak persönlich dirigierte Aufführung gab vor allem der Sängerin Fräulein Fanny Verhunc Gelegenheit, sich auszuzeichnen.

---

## Ouvertüren von Berlioz und Borodin.

Wollte Hofkapellmeister Richter im letzten philharmonischen Concert die russisch-französische Allianz feiern? Ostentativ stolzierte da eine Ouvertüre des Franzosen Berlioz neben einer von dem Russen Borodin einher. Die Ouvertüre zu den „Vehmrichtern", dieser nie aufgeführten Erstlingsoper von Hector Berlioz, war der erste größere Orchesterversuch des jungen Komponisten. In seinen Memoiren erzählt er ein recht hübsches Geschichtchen davon. „Ich war noch so unwissend in Betreff des Mechanismus einiger Instrumente," berichtet Berlioz, „daß ich, nachdem ich in der Introduktion der Ouvertüre „Les Francs-Juges" den Des-dur-Accord für die Posaunen geschrieben, befürchtete, es werde dies den Bläsern die größte Schwierigkeit bereiten. Ängstlich befragte ich darüber einen Posaunisten der großen Oper, der mich vollkommen beruhigte und mir sogar von dieser Stelle einen großen Effekt versprach. Diese Versicherung erfüllte mich mit solcher Freude, daß ich, nach Hause eilend, des Weges nicht achtete und mir den Fuß verstauchte. Seitdem thut mir der Fuß weh, so oft ich das Stück höre. Anderen wird vielleicht der Kopf weh thun." Wir wollen nicht widersprechen. Klarer und übersichtlicher im Bau, als die meisten späteren Schöpfungen

von Berlioz, leidet diese Ouvertüre doch empfindlich an dem Mangel musikalisch gestaltender Kraft. Auffallend zeigt sich hier schon das bei Berlioz häufige Nebeneinander von kühnen, excentrischen Zügen und banalen, hausbackenen Stellen. Das Gesangsthema in As-dur könnte 70 Jahre früher als das übrige geschrieben sein; es klingt wie eine fade Melodie aus einer alten französischen Oper. Der anspruchslosere, dabei viel effektvollere „Römische Carneval“ von Berlioz dünkte uns eine bessere Wahl, als diese Vehmrichter mit ihrem wüsten, schlafwandelnden Wesen, das zu faßlicher Melodie nur erwacht, um sofort trivial zu werden.

Die Ouvertüre zu der russischen Oper „Fürst Igor“ von Alexander Borodin hatte für Wien wenigstens das Interesse der Neuheit. Man kennt hier von diesem ehemaligen Professor der Medizin und kaiserlich russischen Staatsrat nur ein Streichquartett in D, ein recht tüchtiges, stellenweise anmutiges Stück, das bei Rosé mit Beifall gespielt worden ist. Hoffentlich hält der „Fürst Igor“ in der Oper mehr, als er in der Ouvertüre verspricht. Das von der Klarinette angestimmte Hauptthema entbehrt nicht einer gewissen Grazie, trotz seines freiwilligen Hinkens. Aber weiterhin giebt es mehr Tumult als Musik. Letztere spendete uns in vollem Maße erst Schumann in seiner C-dur-Symphonie, deren überirdisch schönes Adagio man stets mit neuem Entzücken hört.

---

## „Vier ernste Gesänge“ von Brahms.

Dem Sänger Herrn A. Sistermans gebührt das Verdienst, Brahms' neueste Tondichtung zum ersten Male öffentlich gesungen zu haben: „Vier ernste Gesänge für eine Baßstimme“ (op. 121). Ernst in der That, bedrückend ernst sind diese lyrischen Monologe, welche unser bibelfester Brahms sich aus der Heiligen Schrift ausersehen hat. Leiden und Sterben, das ist der dumpfe Grundton, auf den die ersten drei Gesänge gestimmt sind. Er klingt am stärksten in dem ersten, resigniert pessimistischen Stück: „Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh; wie dieses stirbt, so stirbt auch er, und haben alle einerlei Odem.“ Von allen vier Gesängen ist dieser erste der ergreifendste, zugleich der ausgeführteste. Zweimal wechselt das düstere Andante mit einem leidenschaftlichen Allegro im Dreiviertel-Takt. Dieses Allegro: „Es fährt alles an einen Ort“ bringt zu dem verzweifelten Inhalt des ersten Teiles nicht etwa einen Gegensatz, sondern eine leidenschaftliche Steigerung. Die wild aufstürmende Triolenfigur, fast immer in Gegenbewegung zur Singstimme, beruhigt sich nur vorübergehend einmal zu dem ersten Zeitmaß. Der Gesang schließt trostlos mit der dem altjüdischen Glauben entsprechenden Verneinung einer Fortdauer nach dem Tode. Das zweite Stück (aus demselben Salomonischen Buche der Prediger) klagt, daß die Gerechten Unrecht leiden unter der Sonne und haben keinen Tröster. „Da lobte ich die Toten, die schon gestorben waren, mehr als die Lebendigen; und der noch nicht ist, ist besser als alle beide.“ Der Gesang schreitet in gleichmäßig schweren Atemzügen klagend

einher; die Begleitung wird an einigen nachdrücklicheren Stellen bewegter, einschneidender. Nach Salomon spricht an dritter Stelle Jesus Sirach, der schon 200 Jahre vor Christus ganz im Geiste so vieler protestantischer Kirchenlieder den Tod als eine Wohlthat preist. Zu dem in Moll stehenden Anfang („O Tod!“) bringt der Mittelsatz in E-dur ein lichteres Gegenbild; dort ward der Tod als bitter beklagt von dem Menschen, „der gute Tage und genug hat und ohne Sorge lebet“, hier als Erlöser begrüßt „von dem Dürftigen, der in allen Sorgen steckt und nichts Besseres zu hoffen, noch zu erwarten hat.“ Der vierte und letzte von Brahms' „Ernsten Gesängen“ ist der einzige, der nicht vom Tode handelt; er tritt aus dem engen Kreis trostlos pessimistischer Lyrik, ein Stückchen Himmelsblau, das sich aus dem schwarzen Gewölk hervorkämpft. Es ist die oft citierte Stelle aus Paulus erstem Korintherbriefe: „Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete und hätte die Liebe nicht, so wär' ich ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle.“ Auffallend heftig beginnt die Rede, etwa als wollte sie mit „Ihr Halsstarrigen!“ anheben; echt Brahmssch sind die zornig herabspringenden Bässe. Der eifrige, stellenweise zu leichterer Figuration sich belebende Predigerton mildert sich zu sanfter Betrachtung in dem Adagiosatz: „Wir sehen jetzt durch einen Spiegel“ und vergönnt sich sogar zu den Worten: „Die Liebe ist die größte unter ihnen“ einen melodischen Abschluß.

Kein Zweifel, daß diese neuesten Gesänge von Brahms zu seinen tiefstempfundenen und künstlerisch vollendetsten gehören. Populäre Concertnummern oder Lieblingsstücke

unserer Dilettanten zu werden, das bleibt ihnen wohl versagt; sowohl durch die niederdrückende Traurigkeit der Texte, wie durch den herben Ernst der Musik und ihre strengen Anforderungen an den Sänger. Ihr Stil erinnert zunächst an das deutsche Requiem und das Schicksalslied. Dieser Stil ist Brahms' unbestreitbares Eigentum, wenngleich seine Wurzeln zutiefst in Bach ruhen. Dasselbe gilt ja auch von Mendelssohns geistlichen Tonwerken; und doch, wie sehr unterscheidet sich auf den ersten Blick der Psalter Mendelssohns von jenem Brahms! Sebastian Bach, dort nachwirkend in einer weichen, sanften Individualität, hier in einer starken und herben. Von den „Vier ernsten Gesängen" könnte jeder seine Stelle in einem Oratorium finden, und so wecken sie in uns ein stilles Bedauern, daß Brahms sich zu einem Oratorium niemals entschlossen hat. Seit Mendelssohn sind es doch nur Talente zweiten Ranges, welche sich im Oratorium bethätigt haben und deren (wirklicher und vermeintlicher) Glaubenseifer uns nur zu oft ersetzen soll, was ihnen an musikalischer Schöpferkraft fehlt. Die ganze Kunstgattung ist entschieden gesunken; die Chorvereine müssen nach allen Versuchen mit Hiller und Löwe, Schneider und Meinardus, Massenet und Tinel doch immer wieder auf Bach, Händel und Mendelssohn zurückgreifen. Brahms allein wäre im stande gewesen, das Oratorium wieder zu heben; er allein besitzt neben der großen Kunst auch die große Autorität, von welcher ein etwas verweltlichtes Publikum selbst sehr Strenges und Herbes vertrauensvoll aufnimmt. Eine Probe davon, in kleinerem Umfange allerdings, hat der Vortrag der „Vier ernsten Gesänge" durch Herrn Sistermans geliefert. Welch atem-

lose Stille und Andacht in dem gedrängt vollen Saal! Welch gerührter Beifall nach jedem Stück! Und, das allermerkwürdigste: der dritte Gesang „O Tod!" mußte auf anhaltendes Drängen wiederholt werden. Ein besonders heiteres, angenehmes Stück ist das gewiß nicht. Brahms hat sich sein Publikum schon erzogen; er hat (um eine französische Wendung zu brauchen) sich ihm imponiert.

Die neuen Brahms-Gesänge stellen, wie erwähnt, große Anforderungen an den Sänger. Sie verlangen eine ausgiebige Stimme von beträchtlichem Umfange, vollkommene Beherrschung des Atems, der Aussprache, der Deklamation, also, ganz abgesehen von der geistigen Potenz, eine meisterhafte Gesangstechnik. Herr Sistermans, bekanntlich ein würdiger Schüler Stockhausens, hat seine ganze Kunst für das ihm sympathische Werk aufgeboten. Vielleicht wäre der Geist der Komposition noch echter hervorgetreten, ohne so übermäßigen Aufwand an Stimme, wie er namentlich in dem vierten Gesange auffiel.

---

## E-moll-Symphonie und „Der Wassermann" von A. Dvorak.

Dvoraks neue Symphonie in E-moll ist „Aus der neuen Welt" betitelt und heißt darum gemeiniglich die „Amerikanische". Der Komponist protestiert zwar lebhaft gegen die Vermutung, er habe die Motive in Amerika aufgelesen. Gewiß sind die Themen, so wie sie in der Symphonie stehen, Dvoraks Eigentum — aber daß seine Phan-

tasie von der originellen Nationalmusik angeregt und beeinflußt war, die ihn in New-York tagtäglich umschwirrte, scheint mir außer Zweifel. Dvoraks Werke liefern selbst den Beweis, denn einerseits haben seine früheren, von slavischem Charakter beherrschten Kompositionen keine Ähnlichkeit mit der E-moll-Symphonie, andererseits zeigen die unmittelbar nach dieser in New-York komponierten Stücke denselben exotischen Zug in Rhythmus und Melodie. Ich erinnere an das F-dur-Quartett op. 96, insbesondere sein Finale; an das köstliche Streichquintett op. 97, auch an Nr. 1 der Suite op. 98. Wer einmal eine Produktion der schwarzen „Christys Minstrels“ in London gehört hat oder ihre bei Boosey & Sons erschienene Liedersammlung durchblättert, der wird einige Verwandtschaft mit diesen letzten Dvoraks wohl bemerken. Was wir ganz allgemein amerikanische Musik nennen, sind eigentlich importierte schottische und irische Volksweisen, nebst etlichen Negermelodien. In der E-moll-Symphonie ist dieser Typus nicht so stark ausgeprägt wie in den oben genannten Kammermusiken, aber man wird doch sofort Motive heraushören, die, von Dvoraks früherer Art weit abstehend, wirklich, wie der Titel besagt, aus einer andern Welt sind. Aus dieser neuen Welt, die Dvorak durch ein paar Jahre aufmerksam, mit offenen Sinnen beobachtet hat, verwendet er einige noch unverbrauchte, erfrischende Volksklänge — dafür können wir ihm nur dankbar sein. Das Entscheidende bleibt immer, was Dvorak daraus gemacht und wie er es angefangen hat, Bedeutung, Reiz und Adel einer Volksmusik abzugewinnen, die uns in natura hölzern, platt, burlesk erscheint. Und hierin liegt das Glück und Verdienst von Dvoraks

neuesten Arbeiten. Nur ein genialer Erfinder und ein Meister polyphonen Stils vermochte solche Anklänge künstlerisch zu gestalten und ein Stück wie die E-moll-Symphonie zu schreiben. Die Themen des ersten Allegro scheinen mir die bedeutendsten und originellsten; gleich das kühn aufsteigende Hauptmotiv gewinnt uns und bestimmt den ganzen frischen, energischen Charakter des Satzes. Das folgende Largo, dessen Thema ein schwermütiges Englischhorn intoniert, ist in bleiches Mondlicht getaucht, einfarbig, rührend und fremdartig. Wurde nicht das Tempo etwas gar zu langsam genommen? Sehr originell in kurzen Sprüngen führt sich das Scherzo ein. Wie dieser Satz der keckste, so darf das Finale der kunstvollste heißen. Die Art, wie hier Motive aus früheren Sätzen, zumal aus dem ersten, in allerlei Veränderung und Vermummung eingeschoben werden, zeigt uns Dvoraks Meisterschaft in voller Reife. Ungezwungen und geistreich vermittelt dieses Wiederauftauchen der Hauptmotive einen festeren Zusammenhang zwischen den einzelnen Teilen. Nur etwas zu lang scheint mir das Finale, das, nachdem es uns alles vollständig gesagt hat, noch kein Ende finden will. Die ungemein interessante Symphonie, welche glänzend instrumentiert, doch keineswegs nach jüngstdeutschen Manieren die Klangeffekte zur Hauptsache macht, fand die wärmste Aufnahme. Sobald man den charakteristischen Kopf Dvoraks in der Direktions-Loge entdeckt hatte, wurde so lange nach jedem Satz applaudiert, bis der bescheidene Komponist sich erheben und von oben herab danken mußte. Schließlich nötigte man ihn noch auf das Podium. Hoffentlich werden die Philharmoniker, die mit der virtuosen Ausführung der Symphonie

einen verdienten Triumph feierten, uns auf eine Wiederholung nicht allzu lange warten lassen. Das Wiederhören ist in der Musik eigentlich das erste rechte Hören. Hofkapellmeister Richter hat die Tschaikowskysche Symphonie pathétique in kürzester Zeit zum zweiten Male aufgeführt und bereits eine andere Symphonie desselben Autors für das nächste Concert angesetzt. Von Dvoraks drei ersten Symphonien ist noch keine einzige wiederholt worden seit ihrer ersten Aufführung, „es ist schon lange her!" Wir möchten unsere besten Komponisten doch nicht allzusehr hinter Rußland zurückgesetzt sehen.

Noch eine von Dvoraks neuesten Kompositionen ward uns beschert: seine symphonische Dichtung „Der Wassermann", ein instrumentales Pracht- und Schaustück, das die Philharmoniker unter Hans Richters Leitung mit hinreißender Virtuosität spielten. Das Stück gehört zu drei von Dvorak nach böhmischen Volkssagen komponierten symphonischen Dichtungen; die zweite heißt die „Mittagshexe", die dritte „Das goldene Spinnrad". Im „Wassermann" handelt es sich um ein Mädchen, das dieser grausame Elementargeist zu sich in die Tiefe gezogen und zu seinem Weibe gemacht hat. Nachdem sie ihm ein Kind geschenkt, verlangt sie auf einen Tag zu ihrer Mutter zurückzukehren. Als dieser Tag zur Neige geht, erscheint der Wassermann und fordert ungestüm sein Weib zurück. Von der Mutter höhnisch abgewiesen, entfesselt er einen furchtbaren Sturm und schleudert mit großer Gewalt auf die Schwelle der Hütte die Leiche des Kindes, dem er den Kopf vom Rumpfe getrennt hat. Wie man einen so gräßlichen, jedes feinere Gefühl empörenden Stoff zu musikalischer Darstellung sich

wählen könne, ist mir nicht recht begreiflich. Die einfache Überschrift „Der Wassermann“ hätte vollkommen genügt, um der poetischen und malerischen Einbildungskraft des Zuhörers eine bestimmte Anregung zu geben. Die grausige ausführliche Erzählung schenken wir gerne; wir wollen unser Ohr und unsere Phantasie nicht in eine gebundene Marschroute zwängen lassen. Die Komposition selbst ist bewunderungswürdig durch ihre blendenden, ganz neuen Orchester-Effekte, ihre originelle, im Anfang auch sehr poetische Tonmalerei. Aber das Unglück ist, daß der Komponist, sowie der Hörer einer vorgedruckten Erzählung Schritt für Schritt folgen muß. Wir bleiben trotzdem im Unklaren. In dem Programm lassen die verschiedenen Scenen der Sage sich noch genau trennen; in der Komposition, welche fast durchwegs das erste „Wassermann-Motiv“ festhält, fließen sie unterschiedslos ineinander. Das ist alles interessant musiziert, aber schlecht erzählt. Immer hinkt man, das Programm vor Augen, der Musik voraus oder nach. Ich fürchte, Dvorak hat mit dieser detaillierten Programm-Musik eine abschüssige Bahn betreten, welche am Ende direkt zu — Richard Strauß führt.

Dieser Tonmaler läßt uns bekanntlich in seinem „Eulenspiegel“ hören, wie der Vagabund auf den Galgen hinaufgezogen wird, in „Tod und Verklärung“, wie dem im Todeskampf Zuckenden das Nachtlicht verlöscht u. s. w. Vollends merkwürdig ist der Fortschritt, den R. Strauß in seiner neuesten Symphonie gemacht hat. Er betitelt sie: „Also sprach Zarathustra:“ Ich kenne die Komposition nicht, vielleicht ist sie meisterhaft, aber der Titel ist barer Unsinn. Auf „also sprach:“ kann nur eine Rede

folgen, kurz oder ausführlich; nur gesprochene Worte, nicht Orchestersätze. Zarathustra sprach keine Fagottscalen oder Klarinett-Triller. Das weiß ein geistreicher Mann, wie R. Strauß, so gut wie wir. Allein die Sucht, um jeden Preis Absonderliches, Unerhörtes aufzutischen, sei es auch nur im Titel, verführt ihn. Nietzsche ist eben in der Mode. Richard Strauß nimmt das sonderbarste, unpopulärste Buch von ihm und benennt danach (frei nach „Nietzsche") seine neueste Symphonische Dichtung. Das Beispiel ist ansteckend. Ibsen ist gleichfalls in Mode; darum hat bereits ein blutjunger Münchener Komponist eine symphonische Dichtung „Rosmersholm" komponiert. Wenn er mehr Kourage bekommt, so läßt er wohl eine Symphonie mit dem Titel folgen: „Also sprach Hedda Gabler:" (streng nach Ibsen). Strauß' krankhafte Eitelkeit, durchaus im Kleinen groß sein zu wollen, offenbart sich auch recht hübsch in einem Liede, betitelt „Wenn . . .", das als Beilage zu der illustrierten Zeitschrift „Jugend" erschienen ist. Das Lied steht in Des-dur, schließt aber in D-dur. Dazu macht der Komponist die Randbemerkung: „Sängern, die noch im neunzehnten Jahrhundert dieses Lied vorzutragen beabsichtigen, rät der Komponist, dasselbe von hier ab (sechs Takte vor dem Schlußakkord) um einen Ton tiefer transponiert zu singen und somit das Musikstück in der Anfangstonart auch abzuschließen!" Ich meine, das zwanzigste Jahrhundert braucht nicht hoch in die Jahre zu kommen, um das Publikum vollauf übersättigt zu sehen an diesen Nietzsche-Ibsen-Symphonien. Es wird über diese tolle Mode, die mit Tönen nicht mehr musizieren, sondern erzählen und malen will, gerade so lächeln, wie Richard Strauß heute über

das Publikum des armen neunzehnten Jahrhunderts sich lustig macht.

Es kann mir nicht beikommen, Dvorak, der mich zu diesem Excurs verlockt hat, mit Richard Strauß auf eine Linie zu stellen; er ist ein echter Musiker, der hundert Mal bewiesen hat, daß er keines Programms und keiner Aufschrift bedarf, um uns durch reine, gegenstandslose Musik zu entzücken. Dvorak braucht sich nicht vor einer neuen Symphonie erst zu fragen: Was sprach Nietzsche? Was sprach Zarathustra? Er weiß vielleicht gar nicht, wer diese beiden großen Tiere waren. Aber das hat er auch nicht nötig. Er weckt Gedanken und Empfindungen, Schauer des Glückes und der Wehmut in uns, ohne dazu des Schwindels mit falscher Gelehrsamkeit zu bedürfen. Aber eine leise freundschaftliche Warnung kann ihm nach dem „Wassermann" vielleicht nicht schaden.

---

## Kompositionen von E. Grieg.

Den Mittelpunkt unserer musikalischen Genüsse bildet gegenwärtig Edward Grieg. Das eigenartige, vornehme Talent und die sympathische Persönlichkeit des norwegischen Meisters drängen für den Augenblick jedes andere Interesse in Schatten. Drei Abende nach einander waren ihm gewidmet — ein vierter steht noch bevor. Jüngst machte die Sängerin Gulbranson — leider ohne die versprochene Mitwirkung des Komponisten — uns mit einer Auswahl Griegscher Lieder bekannt, denen zum gewünschten Erfolg

nichts gefehlt hat, als eine deutsche Uebersetzung. Darauf folgte ein Kammermusikabend und endlich ein großes (nur allzu großes) Grieg-Concert mit Chor und Orchester im Musikvereinssaal. Edward Grieg ist nicht als ein Fremder bei uns eingezogen; waren doch die meisten seiner jetzt vorgeführten Kompositionen uns aus früheren Aufführungen längst bekannt. So die Concert-Ouvertüre „Im Herbst", welche durch trübes, stürmisches Oktoberwetter uns zum Jagdvergnügen und schließlich zu einem Bauerntanz ins Wirtshaus führt. Wie fast alle groß angelegten Kompositionen Griegs, wirkt auch die Herbstouvertüre mehr durch poetische Momente als durch zusammengefaßte einheitliche Kraft des Ganzen. Griegs Talent offenbart sich am originellsten und liebenswürdigsten in kleinen Formen. Das beweist, nach der reizvollen ersten Peer-Gynt-Suite, am schönsten die jetzt wieder gehörte Holberg-Suite. Das zarte „Air" in G-moll und das humoristisch abschließende Tanzstück „Rigaudon" finden jedesmal den lebhaftesten Anklang. Auch das von Herrn F. Busoni mit beispiellosem Erfolg vorgetragene Klavier-Concert in A-moll gehört zu den bekanntesten und beliebtesten Kompositionen Griegs. Wir haben es in den letzten Jahren von drei Virtuosinnen gehört: von Frau Stepanoff, von Therese Careño und Dagmar Walle-Hansen. „Vor der Klosterpforte" ist ganz eigentlich eine dramatische Scene und dürfte auf der Bühne lebendiger wirken als im Concertsaal. Hier ermüdet uns das übermäßig ausgedehnte Orchestervorspiel und am Schlusse der gleichfalls zu lange monotone Chorgesang der Nonnen. Viel Beifall erntete Herr Sistermans für den Vortrag Griegscher Lieder. Bei aller An-

erkennung für die Mehrzahl dieser zarten, fein empfundenen Stücke, hätte man sich doch mit geringeren Quantitäten begnügt. Ohnehin senkt sich auf ein langes, bloß aus Griegschen Kompositionen bestehendes Concert doch schließlich ein Schleier norwegischer Nebellandschaft. Am bedeutendsten erschien uns „Henrik Wergeland“; ein Gesang, mehr Opernscene als Lied, welcher durch die begleitende Harfe einen eigentümlich poetischen Reiz empfängt. Da Henrik Wergeland, der norwegische Dichter und Patriot, uns eine völlig fremde Persönlichkeit ist, konnte leider nur der einseitig musikalische Reiz dieser Elegie auf das Publikum wirken. Das zweite Lied „Ein Schwan“ (Text von Ibsen) ist in der ungefügen deutschen Übersetzung schwer verständlich, ein Uebelstand, dem die sehr pathetische Musik keineswegs abhilft. Überhaupt können wir einen Stoßseufzer über das schlechte Deutsch der Übersetzungen fast aller Griegschen Lieder nicht unterdrücken. Wie erquickend wirkte in dieser vermummten Gesellschaft das einzig original-deutsche Gedicht „Dereinst, o Gedanke mein!“ von Geibel. Wer denkt dabei nicht an Schumanns ergreifende Komposition als Frauenduett im „Spanischen Liederspiel“ (op. 74), und wer beklagt nicht mit uns die Nacht ewiger Vergessenheit, welche in Wien diesen schönen Liedercyklus bedeckt! Das Opernhaus oder der große Musikvereinssaal sind freilich keine Stätte dafür, so wenig wie für Brahms' gleichfalls halbvergessene Zigeunerlieder. Griegs Bestes, Eigentümlichstes ist intime Musik. Wir fühlten uns darum dem Komponisten noch näher gerückt in dem Kammermusik-Abend des „Böhmischen Quartetts“, als im großen Musikvereinssaal. Freilich, nach dem G-moll-Quartett, op. 27,

quälte uns keine besondere Sehnsucht; wir haben es vor einigen Jahren bei Rosé gehört und namentlich dem ersten Satz eine leicht gruselnde Erinnerung bewahrt. Wie viel absichtlich Mißklingendes paradiert in diesem endlosen Satz, mit auffallendem Haschen nach melodisch und harmonisch Bizarrem, nach verrenkten Rhythmen und falschen Kontrasten! Gleich einer duftigen Blume erhebt sich aus diesem versengten Boden die „Romanze“, ein Gesang im lieblichsten Volkston, dessen Poesie uns sogar mit dem unmotiviert wilden Mittelsatze versöhnen kann. Aufrichtige Freude hat uns dagegen die Violinsonate in C-moll bereitet, welche Grieg mit dem Primarius des Böhmischen Quartetts, Joseph Hoffmann, spielte. Von seinen drei Violinsonaten schätzen wir die in C-moll zuhöchst, ja als das vollkommenste Kammermusikstück, das wir von Grieg kennen. Von dem Komponisten Edward Grieg hatten wir alle viel gelesen, nicht aber von dem Klavierspieler; so sah man denn mit hochgespannter Neugierde seinen Solovorträgen entgegen. Grieg wählte eine Anzahl seiner wohlbekannten „Lyrischen Stücke“; anspruchslose, sinnige Genrebilder, teils sentimentalen Inhalts („In der Heimat“, „Einsamer Wanderer“, „Erotik“, „Frühling“), teils voll graziöser Heiterkeit, wie „Schmetterling“, „Vöglein“, „Norwegischer Brautzug“. Sein Klavierspiel ist von bezaubernder Weichheit und Anmut, dabei ganz individuell. Er spielt wie ein bedeutender Tondichter, der mit dem Klavier vollkommen vertraut, weder dessen Tyrann noch dessen Sklave ist — nicht wie ein reisender Virtuose, welcher nebenbei komponiert. Dabei ist seine Technik tadellos, gepflegt und gerundet. Grieg dürfte es wohl mit manchem

Virtuosen noch aufnehmen; aber er begnügt sich mit dem vollendeten Vortrag „lyrischer Stücke" und läßt sich keine Paradepferde aufzäumen. Unwillkürlich mußte ich an einen Brief von R. Schumann denken, der im Jahre 1839 von Mendelssohn und Benett schreibt: „Wie spielen sie beide Klavier! Wie Engel, fast anspruchslos wie Kinder." Überhaupt, wie oft mußte ich Schumanns gedenken bei Griegs „Lyrischen Stücken"! Den „Chopin des Nordens" nannte ihn Bülow, und einige verwandte Züge (zum Beispiel in dem Passagenwerk des Concerts) sind nicht zu übersehen, aber der Zusammenhang mit Schumann ist der ungleich stärkere. In keinen anderen Tondichter hat Grieg sich so tief und innig eingelebt, wie in Schumann. Das thut seiner Originalität keinen Abbruch. Niels Gade, ehedem das Oberhaupt der skandinavischen Musik, wie heute Grieg, hat überwiegend Mendelssohnsche Elemente in sich aufgenommen; Grieg dankt die stärksten Anregungen den Kompositionen Schumanns.

Für seine tiefe Kenntnis und Verehrung Schumanns spricht auch ein litterarisches Dokument, das sehr anziehend und wenig bekannt ist: ein Essay Griegs über Schumann in einer amerikanischen Zeitschrift „The nineteenth century". Grieg knüpft seine Bemerkungen an die Thatsache, daß die Verehrer Schumanns immer nur einzelne waren, nie zu einer Phalanx, wie die Wagnerianer, sich zusammengeschlossen haben. Schumann hatte keine andere Propaganda, als die in seinen Werken steckte. Er war ein Komet ohne Schweif, demungeachtet einer der merkwürdigsten am Firmament der Kunst. Der Einfluß Schumanns auf die moderne Musik sei gar nicht hoch genug anzuschlagen. In

Verbindung mit Chopin und Liszt beherrscht er gegenwärtig die gesamte Klavier-Litteratur, während die früher auf Unkosten Schumanns hochgepriesenen Klavierstücke Mendelssohns von den Concertprogrammen zu verschwinden beginnen. Mendelssohn habe bei Lebzeiten mehr als die gebührende Bewunderung von vornherein empfangen; Schumann weniger, als ihm gebührte. Die Nachwelt gleicht jetzt diese Rechnungen aus. Grieg verwahrt sich ausdrücklich gegen jede Unterschätzung Mendelssohns; nur in der Klaviermusik und im Liede sei dieser unterlegen gegen Schumann. Als Orchester-Komponist behauptet Mendelssohn seinen alten Platz, mit Schumann als Ebenbürtigem an seiner Seite. Grieg ist empört über die Anmaßung der Wagnerianer, welche Schumann als Orchester-Komponisten von oben herab behandeln. Mutig bekämpft er diese „von maßlosem Selbstgefühl aufgeblähten Enthusiasten, welche alles herabdrücken, was nach ihrer Meinung der Alleinherrschaft ihres Bayreuther Meisters sich in den Weg stellt“. Diese Verschwörung der Wagnerianer gegen Schumann datiere von dem berüchtigten Artikel in den „Bayreuther Blättern“, welcher von Joseph Rubinstein unterzeichnet, aber ganz unzweifelhaft von R. Wagner inspiriert „und wahrscheinlich mehr als bloß inspiriert“ war. Obwohl Grieg in jenen Angriffen auf Schumann nur eine armselige Witzelei (a poor witticism) erblickt, geht er dem Herausforderer doch sehr gründlich und glücklich zu Leibe. Diese Aufwallung edlen Zornes, wir möchten sie in dem schönen, nur von Liebe und Verehrung für Schumann diktierten Aufsatze nicht missen. Grieg beweist, daß er für seinen Lieblingskomponisten nicht bloß zu schwärmen, sondern

auch zu kämpfen weiß. Sein Aufsatz über Schumann gehört notwendig zur Charakteristik Griegs, des Menschen und Künstlers, und macht ihm nicht weniger Ehre als manches „lyrische Stück“.

---

## „Die Mittagshexe“ von Dvorak.

Sehr gespannt war man auf Dvoraks symphonische Dichtung „Die Mittagshexe“. Eine Bäuerin sucht ihr schreiendes Kind mit allerhand Spielzeug zu beruhigen; als aber der kleine Schreihals immer ungebärdiger plärrt, droht sie ihm mit der „Mittagshexe“. Diese, ein böses altes Weib, stellt sich auch wirklich ein und bemächtigt sich des Kindes. Der Vater, der von der Feldarbeit guter Dinge nach Hause kommt, findet sein Weib ohnmächtig auf der Erde liegen und das Kind — tot. Also wieder eine idyllisch beginnende und graufig endende Geschichte, wie Dvoraks jüngst besprochener „Wassermann“. Nur ist der Stoff des letzteren entschieden musikalischer und die Ausführung unvergleichlich gelungener als in der „Mittagshexe“. Die Tonmalerei, welche die ganze „Wassermann“-Symphonie durchzieht, schöpft aus musikalisch verwendbaren und bereits oft verwendeten Naturlauten: dem Rauschen des Wassers, das vom leisen Gemurmel bis zur tosenden Brandung einen fast unerschöpflichen Klangreichtum dem Komponisten entgegenbringt. Was die „Mittagshexe“ ihm an Naturlauten bietet, das Schreien eines ungezogenen Kindes, ist für reine Instrumentalmusik unbrauchbar und desto abstoßender, je

genauer es nachgeahmt wird. Nun hat Dvorak für das greinende Kind, das, zweimal besänftigt, immer wieder zu schreien anhebt, allerdings einige sehr gelungene musikalische Witze, wahre Klangbonmots ersonnen, die als sparsame Würze in einem humoristischen Ganzen uns ergötzen würden. Dem Reiz einer geistreichen Tonmalerei widersteht niemand, von den kindlich heiteren Klangbildern in Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten" angefangen bis zu den genialen Tongemälden der Romantiker und Wagners berückendem Feuerzauber. Aber die Nachahmung des schreienden Kindes ist eine Spielerei, die schon bei der ersten Wiederholung geschmacklos wird und nur als Motiv für ein komisches Genrebild am rechten Platz stünde. Seltsame Passion Dvoraks, sich jetzt dem Gräßlichen, Widernatürlichen, Gespenstischen hinzugeben, das seinem echt musikalischen Sinne, seiner liebenswürdig menschlichen Natur so wenig entspricht! Im „Wassermann" der Kobold, welcher dem eigenen Kinde den Kopf abhaut und diesen der unglücklichen Mutter zuschleudert; in der „Mittagshexe" ein weibliches Ungeheuer, in dessen Fäusten das unschuldige Kind veratmet. Was wir vom allgemein ästhetischen Standpunkte jüngst gegen Dvoraks „Wassermann" vorgebracht, gilt auch für die „Mittagshexe", nur führt dort die geniale, reizvolle Musik ein glänzendes Plaidoyer gegen die Anklage, während uns die „Mittagshexe" eine gleiche künstlerische Entschädigung für die Barbarei der Stoffwahl schuldig bleibt.

## Kammermusik.

Neue Quartette von Dvorak. — Klaviertrio von Tschaikowsky.

Ein neues Streichquartett in As-dur (op. 105) zeigt uns Dvorak in der Fülle seines Talents, im schönsten Gleichgewichte seiner Fähigkeiten. Gesund, klar und einprägsam, ohne banal zu werden, geistreich ohne eitle Bizarrerie, gehört dieses Werk zu den besten dieses Autors. Erstaunlich und erfreulich nennen wir die Fruchtbarkeit Dvoraks, der, spät in die Öffentlichkeit getreten, doch schon über hundert Werke publiziert hat, fast genau so viel wie der um ein Jahrzehnt ältere Brahms. Dieser ist die tiefere und reichere Natur, Dvorak die naivere und leichter produzierende. Man hat manchmal die Empfindung, als ob beide einander ergänzten; der optimistische und volkstümliche Grundzug in Dvorak und der tiefsinnig pathetische, exklusivere in Brahms. Uns ist die eine Tonart so unentbehrlich wie die andere. Unter den so rasch sich drängenden Kompositionen Dvoraks können nicht alle gleich inspiriert, nicht alle gleich ausgereift sein; trotzdem darf man freudig zugestehen, daß seine neuen größeren Werke sich auf gleicher Höhe erhalten, ja bei ungeschwächter Erfindung eine Verfeinerung des Geschmacks aufweisen. Die amerikanische Episode in seinem Leben mag Dvorak persönlich als Prüfung und Entbehrung empfunden haben; ein Nachteil für seine musikalische Entwickelung war sie nicht. Er hat auch aus den wunderlichen Naturprodukten Amerikas musikalischen Honig gesaugt und bereitet. Seine Symphonie „Aus der neuen Welt", sein reizendes Streichquintett op. 97., sein F-dur-Quartett op. 96 erquicken uns als köstliche Früchte

seines amerikanischen Aufenthaltes. Dennoch halten wir es für eine glückliche Fügung, daß Dvorak seit Jahr und Tag wieder bei Frau und Kindern auf heimischem Boden schafft, in dem zärtlich geliebten Lande, das nur in Shakespeares Wintermärchen am Meere liegt. Man glaubt dieses sichere wohlige Behagen aus dem As-dur Quartett herauszuhören. Nicht als ob czechische Motive sich wieder vordrängten — davon scheint sich Dvorak ziemlich emanzipiert zu haben — aber es ist auch nichts Amerikanisches mehr zu verspüren. Ein sehr kurzes, dabei ungemein stimmungsvolles Vorspiel führt zu dem feinen, liebenswürdigen Allegro in As-dur, durch das eine zierliche Quintolen-Figur sich neckisch schlängelt. Es folgt ein in kecken Oktavensprüngen sich erlustigendes F-moll-Scherzo, mit einem entzückend gesangvollen Mittelsatz in Des. Dem Adagio (F-dur $^4/_4$) möchte ich den Preis zusprechen unter den vier Sätzen. Nur bei Brahms findet man noch Adagios von so entschieden idealem Zug. Welch süßer, ruhig sich entfaltender Gesang in der Oberstimme; wie einheitlich die Stimmung und doch nirgend ermüdend! Das Finale, ein rascher Zweivierteltakt, strömt ohne leidenschaftliches Pathos, frisch und anmutig dahin. Die Erfindung steht nicht ganz auf der Höhe der früheren drei Sätze; die Durchführung zeigt hin und wieder Lücken, die von etlichen kleinen Fugato-Anfängen mehr verraten als verdeckt werden.

Tschaikowskys Klaviertrio in A-moll, op. 50 ist in Wien zum ersten Mal gespielt worden; aus den Mienen der Zuhörer sprach beinahe der Wunsch, es möchte auch das letzte Mal gewesen sein. Und doch trägt ein schöner Ernst dieses Werk und zieren es viele geistreiche Züge und glück-

liche Wendungen. Aber es gehört zu der Klasse der Selbstmörder unter den Kompositionen, zu jenen, welche durch unbarmherzige Länge sich selbst umbringen. Unter dem „großen Künstler", dessen Andenken das Trio feiert, ist Nikolaus Rubinstein gemeint, der nebst seinem berühmteren Bruder Anton die musikalische Erziehung Tschaikowskys geleitet hat. Das Trio zerfällt in zwei große Hälften, die mir nicht organisch zusammen zu gehören scheinen, eher nachträglich aneinander gelötet. Der erste Satz, „Pezzo elegiaco" überschrieben, beginnt mit einer melancholischen Violoncellklage über schwerem Glockengeläut, das nach einigen Ermunterungsversuchen sich in ein heroisches E-dur-Allegro stürzt; eine anstrengende Kraftprobe für den Klavier-Virtuosen, der sich erst in den letzten sechzehn Takten wieder in der Mollklage ausruhen kann. Dieser erste Satz dauert sehr lange; der zweite ewig. Es sind Variationen über ein einfaches, volksliedmäßiges Andante-Thema; zum Teil schön erfundene und geistreich gesetzte Stücke, zum Teil pikante Klavier-Etüden (wie das Scherzo Nr. 3) zum Teil kindische, wie das cymbelartige Gehämmer der Cis-dur-Variationen auf den höchsten Tasten des Klaviers. Endlich erklingt ein eleganter, hübscher Walzer. Man hält den Komponisten bereits für gründlich getröstet und von dem Begräbnis erholt: da intonieren Geige und Violoncell wieder in der neunten Variation eine Cis-moll-Elegie, über welche blitzschnelle Arpeggien des Klaviers springbrunnartig auf und nieder spritzen. Das plätschert einförmig lange fort, bis eine flotte Mazurka uns aus der Monotonie erlöst. Nach dieser wären wir vollständig gesättigt: man muß nicht unbescheiden sein. Aber der Komponist scheint jetzt erst recht

warm zu werden und sich bequem zu strecken; das Finale, das in schwierigen Klavier-Etüden für die Arbeit und den Ruhm des Pianisten sorgt, ist so lang, wie irgend ein ganzes und nicht kurzweiliges Trio. Spät, sehr spät erinnert sich der Komponist, daß er völlig die Totenklage vergessen habe. Das Klavier schlägt wieder schwere A-moll-Dreiklänge in Trauermarsch-Rhythmus an, über welchen Violine und Cello sich bescheidene Brocken vom Leichenschmaus zuwerfen. Der Satz war bei der Aufführung stark gekürzt, sogar die ganze Fuge gestrichen, dennoch konnte man der Langlebigkeit dieses Totenopfers kaum stand halten. Nur das Interesse an den virtuosen Leistungen der drei Spieler blieb wach. Herr F. Busoni, ein großartiger, entzückender Pianist, glänzte in der schwierigen Klavierpartie und wurde von dem Primarius des „Böhmischen Quartetts", Herrn Karl Hoffmann, und dessen Violoncellisten Herrn H. Wihan vortrefflich unterstützt.

Ganz verschieden von dem Tschaikowskyschen Trio, durchwegs erfreuend und harmonisch, wirkte Dvoraks neuestes Streichquartett in G-dur (op. 106). Es zählt zu jenen glücklichen, geistreichen Werken, deren musikalischer Sinn nicht überall auf der Oberfläche liegt, aber den unvorbereiteten Hörer doch die versteckten Schönheiten gleichsam tastend durchfühlen läßt. Beim zweiten Hören treten sie uns klar vor Augen, und dann genießen wir doppelt und vollständig. Möchten doch die Herren vom „Böhmischen Quartett" in einer nächsten Produktion das G-dur-Quartett wiederholen und auch das (jüngst bei Rosé gehörte) As-dur-Quartett uns nicht vorenthalten! Beide Kompositionen zeigen unverkennbar, wie sehr Dvorak seit seinem amerika-

nischen Aufenthalt sich abgeklärt und gefestigt hat. Mir will das As-dur-Quartett noch einheitlicher, noch frischer und origineller erscheinen; andere ziehen das in G-dur vor. An beiden besitzen wir Perlen der neueren Kammermusik. Wie graziös scherzt und neckt das so geistreich durchgeführte erste Allegro! Wie breit fließt der edle Gesang des Adagio dahin! Die erste Geige bringt es zuerst auf der G-Saite, dann eine Oktave höher, verstärkt von der Viola, auf einer gleichmäßig wogenden Cellofigur, während die zweite Violine winzige Pizzicatos wie Blütenflocken hineinstreut. Nach einer mächtig anschwellenden Steigerung packen gleichsam im Triumph alle vier Instrumente Fortissimo in vollgriffigen Akkorden das Thema in C-dur. Von da geht es ruhig in die Haupttonart Es-dur zurück; das Thema verhaucht, nach einer kurzen leidenschaftlichen Aufwallung, auf den tieferen Saiten der vier Instrumente. Das Scherzo, ein rascher prickelnder Dreivierteltakt in H-moll, mit zwei melodiösen Trios, gehört kaum zu den originellsten Stücken Dvoraks, aber in seiner gesunden Natürlichkeit und Lebensfreude sicher zu den gefälligsten. Das komplizierteste und ausgedehnteste (vielleicht etwas zu lange) Stück ist das keck und lustig beginnende Finale in Rondoform. Während wir gegen den Schluß hin ein rasches Vorwärtsdrängen erwarten, überrascht uns ein kurzes, leise atmendes Andante und darauf, zu noch größerer Überraschung, das Gesangsthema und die herabhuschende Triolenfigur aus dem ersten Satze. Diese Motive des ersten Allegro verknüpfen sich, bald fliehend, bald suchend, mit den Themen des Finale in kunstreicher Kombination. Das sind schwache, unzulängliche Andeutungen: überflüssig

für den, welcher das Werk kennt, wie für den, welchem es fremd ist. Im Grunde schreibt der Kritiker dergleichen nur zum eigenen Nachgenuß. Geht hin und hört selbst! Die Aufnahme des neuen Quartetts war stürmisch, das Zusammenspiel der Herren Hoffmann, Suk, Nedbal und Wihan über alles Lob erhaben. Dvorak hat es ihnen nicht leicht gemacht; er bringt im ersten, noch mehr im letzten Satz mit Vorliebe rhythmische Komplikationen, welche von den Spielern die größte Akkuratesse fordern, damit das Netz sich überkreuzender Fäden den Hörer nicht verwirre.

---

## Gesangvereine.

Es kann nicht immer vollen Sonnenschein geben; nicht einmal in den Produktionen unseres glorreichen Männergesang-Vereins. Seine letzte stand im Schatten der vorangegangenen glänzenderen Concerte. Herr Camillo Horn, von dem man anmutige, melodiöse Lieder kennt, ist mit seiner „Ouvertüre“ weniger glücklich hervorgetreten. Eine achtbare Komposition, wenn wir sie als ein Übungs- und Vorbereitungsstück für reifere Orchesterwerke ansehen dürfen, aber an sich von geringer Kraft und Selbständigkeit. Sie segelt meist im Fahrwasser der bekannten Reissiger- und Lindpaintner-Ouvertüren, in welchen vieles einst neu und wirksam geklungen, was heute den Eindruck des Aufgewärmten macht. Wir kennen sie ganz gut, diese erkünstelte Leidenschaft aufgeregter Violinfiguren, diese akademisch geradlinige Durchführung und den wohlfeilen Pomp ihrer Coda.

Es fehlt der Hornschen Ouvertüre nicht an Form, aber an bedeutendem Inhalt und individueller Prägung. Der Hymnus „Phöbos Apollon“ von Fr. Gernsheim, zuerst in dem Jubiläums-Concert des Vereins 1893 vorgetragen, hat uns jetzt bei obendrein mangelnder Feststimmung noch kälter gelassen als damals. Trotz seiner gräcisierenden Erhabenheit und seines gewaltigen Chor- und Orchesterschalls macht dieser Hymnus doch nur den Eindruck einer sich berauschenden Kapellmeistermusik. Nachbildungen der Antigone- und Oedipus-Chöre können stets nur auf kühle Anerkennung zählen, insbesondere, wenn ihre Autoren nicht Sophokles und Mendelssohn heißen, sondern Allmers und Gernsheim. Das schwierige Werk ist obendrein eine Art Männerchor-Turnleistung, ermüdend durch die anhaltend stark und hoch geführten Tenorstimmen. Neben den jugendlichen Tenoristen des Vereins singen aber doch auch manche ältere, die man nicht reizen darf. „Balkanbilder“ betitelt sich eine umfangreiche Novität für Soli, Chor und Orchester, von E. Kremser. Der Text dieser verschämten Concert-Oper leidet an dem sehr unklaren Zusammenhang der einzelnen dreizehn Nummern. Dem geschätzten Komponisten, welcher uns so manchen lebendigen und heiteren Chor gespendet, können wir diesmal nur das eine Lob zollen, dessen er längst nicht mehr bedarf: das Lob eines sangbaren, effektvollen Chorsatzes. Die Phantasie hat ihn bei diesem Opus 144 unfreundlich im Stich gelassen, wahrscheinlich verstimmt durch die vielen langsamen, tristen Gesänge. Auch in betreff der einheitlichen Grundfarbe scheint Kremser nicht recht schlüssig geworden. Dem Schauplatz der „Balkanbilder“ entsprechend, dachten wir uns in der Musik den Ton

rumänisch-serbischer Volksweisen festgehalten. In Kremsers Liederspiel scheiden sich aber orientalische und rein deutsche Partien wie Oel und Wasser. Am glücklichsten getroffen ist der orientalische Charakter in der kurzen charakteristischen Einleitung. Auch der erste Klagegesang der Bässe und die „Botschaft" (von derem wichtigen Inhalt kein Mensch eine Idee bekommt) tragen noch diskrete Lokalfarbe. Nun folgen aber recht charakterlose Nummern, wie das sentimentale Bariton-Solo und das Sopran-Solo „Sehnsucht". Die Chöre „Rachebündnis", „Gebet zum Sieg", „Heimkehr" sind gangbare Liedertafel-Musik, und nicht von der besten Sorte. Der Komponist scheint bei diesen Stücken mehr an den Stuttgarter Liederkranz, dem das Werk gewidmet ist, als an die Balkanvölker gedacht zu haben. Die effektvollste Nummer kommt glücklicherweise zuletzt: ein „Hochzeitsreigen", volkstümlich-lustig und mit pikanten Schallwerkzeugen, wie Tamtam, Glöckchen und Tamburin so freigebig ausgestattet, daß jede Möglichkeit des Einschlafens ausgeschlossen ist. Natürlich hielt das Publikum sich nicht an die Aufforderung des Schlußverses: „Schleichet sachte, sachte fort!" sondern applaudierte standhaft und beherzt zu Ehren Kremsers und seiner erprobten Balkansänger.

Ein ähnliches Resultat ergab das außerordentlich gut besuchte Concert des Schubertbundes: vortreffliche Ausführung eines nur teilweise glücklichen Programms. Als strahlendes Juwel überglänzte Schuberts „Gesang der Geister" die übrigen Repertoirestücke. Unter den Novitäten interessierte zumeist R. Heubergers Chor (mit Orchester-Begleitung) „Nun grüße dich Gott, Frau Minne". Das Gedicht, von dem jung gestorbenen Grafen Moriz Strach-

witz, erschwert und gefährdet die musikalische Behandlung nicht bloß durch manche gequälte, mühsam verständliche Wendung, sondern noch mehr durch seine auseinanderfallende Form. Eine Ballade vom sterbenden Ritter Walter wird da künstlich eingeklemmt zwischen zwei höchst persönliche, lyrische Ergüsse des Dichters. Diese drei Teile gehörig zu sondern, und sie doch zugleich als einheitliches Ganzes wirken zu lassen, ist keine leichte Aufgabe. Heuberger hat sie geistreich und effektvoll gelöst, indem er die „Ballade" bloß von Baßstimmen, schlicht erzählend, unisono vortragen läßt, hingegen die beiden sie einschließenden lyrischen Sätze im lebendigsten Aufschwunge des vollen Chors und Orchesters emporhebt. „Frau Minne" klang vortrefflich und hat dem Komponisten, der in seiner energischen und umsichtigen Weise selbst dirigierte, lebhaften Beifall eingetragen.

---

## Sänger und Virtuosen.

Messchaert. Röntgen. Busoni. Gabrilowitsch. Rivarde. Adele aus der Ohe. Gabriele Wietrowetz.

Wiens Verständnis für ernste Künstlerschaft hat der Erfolg von vier Concerten der Herren Messchaert und Röntgen neuerdings bewiesen. Nicht überfeinertes oder klügelndes, sondern starkes, natürliches Gefühl ist es, was, gebändigt durch Schönheitssinn und sichere Technik, uns aus den Gesängen Messchaerts unmittelbar anspricht und mit fortzieht. Seiner Natur entsprechen am meisten die starken, männlichen Empfindungen, so in Schumanns

Dichterliebe „Ich grolle nicht." Die zarten, mitunter raffiniert sentimentalen Lieder dieses Cyklus kommen seinem, in der tieferen Lage etwas starren Bariton weniger günstig entgegen. Der Sänger schien mir manchmal zu viel Stimme zu geben. Seine Auffassung hingegen ist durchaus wahr und eindringend. Messchaert hat den Geist eines Mannes, der es nicht darauf anlegt, geistreich zu sein. Befremdet hat mich nur die fast heroische Kraft, mit welcher er die echte Heinesche Pointe „und wem es just passieret, dem bricht das Herz entzwei" hervorhob. Dieses Pathos stimmt nicht wohl zu der tändelnden Ironie der früheren Strophen; eher ein leichter Ton verbissenen Humors. Wie richtig hat Messchaert durch starke Accentuierung des letzten Wortes ein anderes Gedicht interpretiert: „Dein Gefühl enthülle mir, dein wahres!" in Brahms' bekanntem Liede. In diesen und vier anderen Gesängen von Brahms (worunter die seelenvolle „Mainacht") hat Messchaert den Ton des Dichters und Komponisten unvergleichlich getroffen. Den Begleiter Messchaerts, Herrn Julius Röntgen darf man einen ebenbürtigen großen Künstler nennen. Man braucht allerdings ein Weilchen, um sich an die Äußerlichkeiten dieses Pianisten zu gewöhnen: er ist ganz Hingebung, ganz Gefühl und begleitet jedes Motiv, ja die einzelne bedeutungsvolle Note mit heftigen Bewegungen des ganzen Körpers und wechselndem Mienenspiel. Aber man fühlt sofort, daß an diesem teilnehmenden Beiwerk keine Spur von Affektion, alles vielmehr ein leidenschaftliches Miterleben ist. Die Beethoven'sche C-moll-Sonate, op. 111, habe ich nie zuvor mit so überlegener, freier Technik und so klarem Auseinandersetzen des verschlungenen rhythmischen und harmonischen

Gewebes spielen gehört, dabei mit so inniger persönlicher Hingebung. Nach der titanischen Gewalt des ersten Satzes dieses verklärte Adagio=Thema; die Variationen in einem Strom sich ergießend bis zum Schlusse, der in Trillerketten (auch über und unter dem Thema) sich nicht ersättigen kann! Da verging einem das Lächeln über den nervös beweglichen kleinen Herrn mit dem glattrasierten, brillenbewehrten Schulmeistergesicht. Atemlos lauschte alles bis zur letzen Note; dann brach sturmesgleich der Beifall los, nicht enden wollend.

Herrn Feruccio Busoni haben wir nicht zum ersten Mal gehört, und dennoch erschien er uns im Philharmonischen Concert als eine ganz neue Bekanntschaft. Es war vor zwanzig Jahren, daß der kleine Busoni hier zuletzt als Wunderkind gespielt hat. Die Versprechungen der Wunderkinder sind bekanntlich trügerisch, und so sahen wir denn mit einem Gemisch von Erwartung und Besorgnis dem Auftreten des jetzt 29jährigen Künstlers entgegen. Er hat vollauf die großen Hoffnungen von damals erfüllt. Als Virtuose nämlich, denn von seinen Kompositionen ist uns nichts bekannt worden. Unter den Klavierspielern ist heute Busoni einer der allerersten. Ich kenne keinen, der mich so frappant an Rubinstein erinnert hätte. Derselbe klangvolle, saftige Anschlag, dieselbe Riesenkraft, Ausdauer und Sicherheit, dieselbe gesunde Plastik des Vortrages. In dem unerhört schwierigen und anstrengenden Es-dur-Concert (Nr. 5) von Rubinstein konnte Busoni seine Technik triumphieren lassen. Als guter Musiker hat er diese Komposition wohl nicht um ihrer Schönheit willen, sondern trotz ihrer Häßlichkeit gewählt. Zwischen dem ersten Satz und dem Finale lagert das Adagio wie ein faules Schaf zwischen

zwei Kannibalen. Busoni erntete stürmischen Beifall; seine Erfolge dürften noch höher und schöner wachsen auf einer künstlerisch gediegeneren Unterlage, als dieses Concert sie bietet. Fügen wir unserem Concertbericht noch die angenehme Bemerkung bei, daß zum Schluß Beethovens kürzeste und einfachste Symphonie, die erste in C, wundervoll gespielt und enthusiastisch aufgenommen worden ist.

Im ersten Philharmonischen Concert trat ein junger Italiener zum ersten Mal vor das Wiener Publikum. Herr Achille Rivarde. Er spielte das Mendelssohnsche Violin-Concert mit kleinem, süßem Ton und hochausgebildeter eleganter Technik. Am besten gelang ihm der erste Satz; das Andante hätte mehr Nachdruck und Vertiefung vertragen; das Finale war glänzend ausgeführt, aber überhetzt im Zeitmaß. Herr Rivarde wurde lebhaft applaudiert und gerufen. Im zweiten Philharmonischen Concert war es eine Virtuosin, der noch größere Ehren zu teil wurden: Fräulein Adele aus der Ohe. Sie hat Lisztс Es-dur-Conzert mit eminenter Bravour uud Ausdauer bewältigt, auch gesang- und geschmackvoll vorgetragen. Sogar als Liszt-Spielerinnen werden die jungen Damen den Männern bereits gefährlich: Fräulein aus der Ohe kämpft siegreich an der Seite der Carreño für das Vorrecht der Amazonen im Concertsaal.

Einen ebenso beneidenswerten Erfolg fand die Violin-Virtuosin Fräulein Gabriele Wietrowetz, die, bereits wiederholt in Wien erwartet, jetzt zum ersten Male hier aufgetreten ist. Sie erwies sich als würdige Schülerin Joachims, als eine von den österreichischen Künstlerinnen, welche den musikalischen Ruhm des Vaterlandes im Aus-

lande aufrechthalten. Ursprünglich hatte sie das Brahmssche Concert zum Vortrage gewählt; nachdem es ihr jedoch von Heerman und sogar zweimal von dem jungen Hubermann vorweg genommen war, mußte sie sich zu Mendelssohn entschließen. Wer hätte es dem Brahmsschen Violinconcert nach seiner ersten Aufführung prophezeit, daß es über das Beethovensche und Mendelssohnsche hinweg diese Höhe der Popularität ersteigen würde? Ich nicht. Zur Stunde das allerschwierigste Violinconcert, würde es dem Fräulein Wietrowetz eine virtuosere Aufgabe gestellt haben, als das Mendelssohnsche. Trotzdem konnte sie in letzterem doch ihren süßen, reinen Ton, ihre fein ausgemeißelte Technik und edle Vortragsweise in helles Licht rücken. Ernst und tiefe Empfindung charakterisieren, zu ihrer ganzen Erscheinung stimmend, das Spiel dieser Künstlerin.

Das vierte *Philharmonische Concert* hat uns zwischen der Melusinen-Ouvertüre und Beethovens A-dur Symphonie einen neuen Klavier-Virtuosen beschert: ein junger Russe Namens Ossip *Gabrilowitsch*, entwickelte in Tschaikowskys B-moll-Concert eine staunenswerte Technik. Seine Finger arbeiteten mit der Kraft und Akkuratesse einer vollkommenen, unfehlbaren, unheimlich menschenähnlichen Maschine. Andere musikalische Qualitäten höherer Ordnung, wie unser Russe sie gewiß besitzt, konnten wir aus dieser einzigen Produktion höchstens ahnen, denn die technische Bewältigung des Tschaikowskyschen Concertes ist eine so furchtbare Arbeit, daß sie alle Kräfte des Spielers, geistige und physische, gnadenlos konsumiert und höchstens stellenweise ihm ein Wetterleuchten von falschem Geist gestattet. Schade um das unleugbare Talent, das auch in dem

wüsten Durcheinander dieses Concertes sich offenbart und in krankhafter Genialitätssucht aufreibt. Herr Gabrilowitsch hatte einen außerordentlichen Erfolg. Wer in den letzten Tagen hintereinander Busoni und Gabrilowitsch gehört, der staunt wohl, zu welcher Höhe der Technik unsere jungen Virtuosen es gebracht haben.

---

1897.

## Chor- und Orchesterconcerte.

„Frohsinn und Schwermut" von Händel.

Zu Händel müssen wir immer wieder zurückkehren. Nach allen mehr oder weniger geglückten Novitäten begegnen sich die großen Chorvereine von neuem in der Erkenntnis: Händel bleibt doch der feste Punkt, um den die wechselnden Erscheinungen moderner Oratorienmusik kreisen. Die Armut der letzteren würde Händel den Vorrang erzwingen, wenn seine eigene Größe es nicht thäte. Aus der langen Periode zwischen Händel und Mendelssohn haben nur die beiden Oratorien Haydns sich lebendig erhalten, und nach diesen in den letzten sechzig Jahren „Paulus" und „Elias". Fest halten wir an dem Grundsatz, daß die Pietät für das Alte und Klassische uns die Kenntnis des Neuen nicht verrammeln darf; aber ebenso fest steht die Thatsache, daß die neuesten Oratorien (Tinels „Franciscus", Massenets „Eva" 2c.) regelmäßig verschwinden, wenn sie die erste Neugierde befriedigt haben. Unsere „Gesellschaft der Musikfreunde" ist im Gegensatz zu den

großen deutschen Chorvereinen auf sechs Concerte beschränkt, also auf eine äußerst bescheidene Pflege des Oratoriums; trotzdem kommt sie mit dem Wechsel von Schöpfung und Jahreszeiten, Paulus und Elias gar bald in Verlegenheit. Daraus kann nur Händel sie nachhaltig erretten, der im Oratorium nicht nur den stärksten Gehalt, sondern auch die reichste Auswahl bietet. Manche seiner Oratorien sind in Wien noch gar nicht gegeben oder längst vergessen: Deborah, Salomo, Jephta, Judas, Samson, Josef! Zwei von Händels Oratorien (sie führen nur uneigentlich diesen Namen) können wir jenen großen biblischen nicht gleichstellen: den „Sieg der Wahrheit" und „Frohsinn und Schwermut". Schon die unserem Geschmack völlig entfremdete Dichtung, auch manches veraltete Musikstück hindert ihre einheitliche siegreiche Wirkung. Herr Direktor R. v. Perger scheint die Vorliebe gerade für diese beiden Tonwerke aus Holland mitgebracht zu haben. Aus dem „Sieg der Wahrheit" gab er im vorigen Jahre weislich nur zwei Chöre, Prachtstücke von großer Wirkung, während ein Erfolg des ganzen Werkes nicht zu hoffen war. Da treten als singende Personen nur allegorische Figuren auf: die Zeit, die Weisheit, die Schönheit, das Vergnügen, der Betrug. Was sie einander sagen, gleicht einem förmlichen Prozeß mit Klage und Einrede, Replik und Duplik. Den Richter macht stets „die Weisheit". Allegorische Dichtungen von solchem Umfang gehören einer ganz überwundenen Geschmacksrichtung an; sie lassen uns völlig kalt. Nicht ganz so unergiebig für die musikalische Phantasie und Empfindung, immerhin doch steif und gekünstelt, ist die Dichtung zum „Allegro e Pensieroso",

den Herr v. Perger (abgesehen von einigen Kürzungen) vollständig im dritten Gesellschafts-Concerte zur Aufführung brachte. Bekanntlich führt Miltons berühmtes, von Händel komponiertes Gedicht einen Fröhlichen (l'Allegro) von kontrastierenden Stimmungsbildern und Betrachtungen und einen Schwermütigen (Il Pensieroso) in einer Reihe vor. Dieses Thema von den Temperamenten war bei den Dichtern und Malern des achtzehnten Jahrhunderts sehr beliebt. Der Fröhliche lobt den erfrischenden Morgen, den Gesang der Lerche; er schildert die Freuden der Jagd, die Lustbarkeit auf einer Kirmeß; er vergnügt sich an dem „Gewühl volkreicher Städte“, wo er auch das Theater besucht und Shakespeare bewundert. Der Schwermütige hingegen lauscht nur dem schmelzenden Gesang der Nachtigall, sucht einsame Spaziergänge und schwelgt abends bei der Studierlampe in den Poesien der alten Griechen. In dem Gedicht von Milton sind die Freuden des „Allegro“ und des „Pensieroso“ in zwei besonderen Abteilungen geschildert; eine Anordnung, welcher Händel, um der Gefahr der Monotonie zu entgehen, nicht folgte. Er läßt die beiden Personen oder Personifikationen abwechseln und setzt je einem Ausbruch der Lust einen Monolog der Schwermut entgegen. So wird durch den Reiz der Antithese die Aufmerksamkeit des Hörers stets rege erhalten. Zu diesen beiden Abteilungen hat Händels Freund, der Gutsbesitzer Charles Jennens, einen vermittelnden dritten Teil: „Il Moderato“ (Der Gemäßigte) für Händel hinzugedichtet. Die goldene Mittelstraße zwischen Fröhlichkeit und Melancholie als das eigentliche Ziel des Philosophen zu feiern, mag dem Dichter ziemen; beim Musiker muß sie als gemächliches Phlegma,

als bloße Mäßigung reizlos erscheinen. In Wahrheit hat Händel mit seinem „Moderato“ weder den „Allegro“ noch den „Pensieroso“ gesteigert, sondern beiden nur kaltes Wasser über den Kopf gegossen. Diese Verklärung der beiden Gegensätze in einem vermeintlich höheren Dritten kann musikalisch nur zur traurigen Negation jeder starken lebendigen Empfindung werden, der schwermütigen sowohl wie der fröhlichen. An Händel und an Gluck können wir überdies beobachten, wie verschiedene Zeitalter verschieden auf dieselben Reize reagieren. Für unser an viel heftigere Erregungen gewöhntes Gefühl klingen sowohl der Frohsinn wie die Schwermut Händels schon an sich so maßvoll, daß es einer herabstimmenden Korrektur der beiden durch einen eigens angestellten „Moderato“ gar nicht bedarf. In wie viel stärkere und schärfere Kontraste hat sich unsere Musik in den anderthalb Jahrhunderten seit der Komposition von „Allegro und Pensieroso“ gespalten!

Es charakterisirt den „Allegro“, daß er nicht wie die eigentlichen (biblischen) Oratorien Händels als ein geschlossenes Ganzes wirkt, sondern in eine Reihe von Einzelheiten zerfällt, von denen man ohne Gefahr für den Zusammenhang nicht wenige überspringen kann. Dazu entschließt man sich auch um so leichter, als hier der Chor keine selbständige, dramatisch eingreifende Rolle spielt, sondern hinter den Arien so im Hintergrunde steht, wie im „Israel“ der Einzelgesang hinter den Chören. Die erste Abteilung (welcher keine Ouvertüre vorangeht) eröffnet der Frohsinnige, indem er den „Trübsinn, den Freudenstörer“ weit weg von sich scheucht. Wer dieses Recitativ hört, ohne die Worte zu verstehen, könnte darauf schwören, daß nicht der

Fröhliche, sondern der Melancholiker es singt, der, weit entfernt, den Trübsinn zu verbannen, sich darin überaus wohl fühlt. Eine der berühmtesten Nummern ist die Lach-Arie mit Chor; in ihr steckt der größte, originellste Gesangseffekt. Daß dieser Effekt — „das Lachen, das vor Wonne stöhnt" (wie es in Gervinus' Übersetzung lautet) — ganz und gar nicht herauskam in unserem Sonntags-Concert, lag an dem Sänger. Die charakteristischen Staccatofiguren dürfen nicht mit trockenem Ernst, sondern ausgelassen und lustig vorgebracht, sie müssen mit einem Worte gelacht und nicht gesungen werden. Der berühmte Tenorist Michael Kelly, der 1789 für die Ancient concerts in London engagiert war, erzählt in seinen Memoiren sehr hübsch, wie er zum ersten Mal die Lach-Arie öffentlich gesungen. Sein Vorgänger in diesen Concerten, Harrison, war ein vorzüglicher Sänger, in seinem keuschen Vortrag makellos. „Aber in den lebhaften Gesängen Händels war er ungenügend. Ich hörte ihn die Lach-Arie singen, ohne einen Muskel zu bewegen, und entschloß mich, obwohl dies ein großes Wagnis war, das Stück ganz nach meiner eigenen Weise vorzutragen. Anstatt es mit der ernsten Zahmheit Harrisons zu geben, lachte ich das Stück hindurch, wie ich glaubte, daß es gesungen werden müsse und des Komponisten Absicht gewesen sei. Das steckte an: die Majestäten wie die ganze Versammlung und das Orchester gerieten in schallendes Gelächter, und aus der königlichen Loge wurde das Zeichen zur Wiederholung gegeben und ich sang es abermals mit noch gesteigerter Wirkung." Der Chor unseres trefflichen „Singvereins" faßt die Sache schon herzhafter an, obgleich noch immer zu bescheiden und ver-

schämt. Eine bekannte Perle des Werkes ist die Nachtigallen-Arie „Sweet bird“, einst ein glänzendes Concertstück der Jenny Lind. Unwillkürlich denkt man bei diesem sentimental-koketten Wetttrillern und Wettschluchzen zwischen einer Flöte und einer Singstimme an die geputzten und gestelzten Rokoko-Schäferinnen des achtzehnten Jahrhunderts. Chrysander preist diese Arie als die „Krone aller Nachtigallenlieder“, als „ein Wunderbild von Idealität und Naturtreue“ und voll „Ergüssen der Gemütstiefe!“ Für meinen Geschmack muß sie der Nachtigallen-Arie in Haydns „Schöpfung“ weichen, wie überhaupt die zahlreichen Tonmalereien im „Allegro“ unbedingt jenen in der Schöpfung und den Jahreszeiten. Man kennt die maßlose, einseitige Verherrlichung jeder Händelschen Arie bei Chrysander und bei Gervinus, und die Neigung dieser beiden Gelehrten, neben Händel jeden späteren Tondichter gering zu achten. Sie haben mit diesen herausfordernden Übertreibungen ihrem Abgott mehr Kritiker und Skeptiker als Anhänger zugeführt. Ein Seitenstück zu dem Nachtigallengesang ist die mit halsbrecherischen Koloraturen noch schwerer überladene E-dur-Arie „von Orpheus Sang, der zur Laute wirbelnd klang, daß Plutos eisern Auge thränt!“ Sie blieb bei der Aufführung weg; fehlt es doch heute für dergleichen an virtuosen Sängern wie an dankbaren Zuhörern. Wir hören in der ersten Abteilung noch ein frisches Jagdlied; dann folgt die lustige Kirmeß mit Gesang und Tanz. Sehr schön wirkt der Schlußchor, wie der Schlummer sich allmählich auf die Augen der ermüdeten Tänzer senkt. Ich finde ihn eigenartiger und musikalisch bedeutender, als das eigentliche Fest selbst. Man kann eben nicht vergessen,

welchen ungeheuren Fortschritt Haydn 60 Jahre später auf gleichem Felde mit seinem „Winzerfest“ gethan — und 60 Jahre scheinen dafür eine kurze Zeit. Wie das ländliche Fest in der ersten Abteilung, so ist in der zweiten die „Stadtscene“ berühmt mit ihrem rührigen Treiben und heiteren Glanz. Ein stattliches kräftiges Musikstück, dem nur für unsere heutige Empfindung der Puls nicht rasch genug schlägt. Besonders der langsame D-moll-Satz von den „holden kranzspendenden Frauen“ scheint sich aus dem Repertoire des Schwermütigen in das des Fröhlichen verirrt zu haben. Eine Bravour-Arie für Tenor („Deine Hand kann Lust verleih'n“), von einer Trompeten-Fanfare eingeleitet, erinnert mit ihrem aus den Intervallen des D-dur-Dreiklanges gebildeten stolzen Thema an zahlreiche Seitenstücke in Händels Werken. Mit solchen Stücken geht Händel immer sicher: diese Wirkung allzeit und überall mit ganz neuen Ideen zu erreichen, lag gar nicht in seiner Absicht. Er hielt sich seinen ganzen großen Reichtum für alle Vorkommnisse disponibel und konnte auch bei der außerordentlichen Schnelligkeit seines Arbeitens (der ganze „Allegro“ ist in 17 Tagen komponiert!) auf gelegentliche Wiederholungen nicht verzichten.

Je mehr wir uns der dritten Abteilung nähern, desto häufiger und einschneidender sehen wir in der Partitur den Rotstift walten. Wir verklagen ihn nicht, denn er war nicht zu entbehren. Nach dem schönen Schlußchor der zweiten Abteilung (Melancholie) brach ein großer Teil des Publikums auf. Sehr ökonomisch war es nicht gewesen, drei große Chöre und ein dreisätziges Violinconcert dem Händelschen Oratorium vorauszuschicken, das für sich allein ein

Mittagsconcert in Anspruch nimmt. Die stärkste Amputation mußte natürlich der dritte Satz „Der Gemäßigte“ (Il Moderato) sich gefallen lassen; es blieb davon in unserer Aufführung nur die Baß-Arie und der Schlußchor. Händel selbst hat in späteren Concerten den ganzen „Moderato“ als ein überflüssiges oder vielleicht gar schädliches Anhängsel weggelassen. Man darf wohl ohne Gewissensskrupel seinem Beispiele folgen. Rein musikalisch betrachtet, bietet uns der dritte Teil die auffallende Wahrnehmung, daß er, der „die goldene Mittelstraße“ verherrlicht, noch viel schwermütiger klingt, als alles, was zuvor der „Schwermütige“ gesungen hat.

---

## „Die heilige Ludmilla.“

Oratorium von Anton Dvorak.

(1897.)

Die Engländer, in Bezug auf musikalisches Talent nicht übermäßig gut angeschrieben, verdienen gleichwohl den Ruhm eifriger Schützer und Förderer der Tonkunst. Durch enthusiastische Aufmunterung und direkten Auftrag haben sie zahlreiche große Tondichtungen, insbesondere geistlichen Inhalts, hervorgerufen und die Komponisten zur Leitung derselben eingeladen. Von Haydn angefangen bis zu Spohr und Mendelssohn, Raff, Gounod und Dvorak. Das Bedürfnis nach neuen Oratorien hat sich beinahe ganz auf England zurückgezogen. In Deutschland leben von modernen Oratorien nur die beiden Mendels-

sohnschen unverkümmert fort, während die von Loewe, Hiller, Reinthaler, Meinardus, Rubinstein ꝛc. rasch verschwunden sind. Was ausländische Tonsetzer in diesem Fache geschaffen, Gounod, Massenet, Tinel und die Engländer, konnte bei uns noch weniger Wurzel fassen. Gegenwärtig herrscht eine völlige Stagnation auf diesem Gebiete. Das Bedürfnis nach musikalischer Verherrlichung der Bibel und Heiligen-Legende hat auffallend nachgelassen; nur das sogenannte weltliche oder Halb-Oratorium, das, wie Schumanns „Paradies und Peri“, bloß die Form auf einen profanen Stoff überträgt, erhält sich ausnahmsweise in wenigen glücklichen Exemplaren. Der in der öffentlichen Gunst bedenklich sinkenden Kunstgattung versucht man jetzt auf zwei Wegen zu Hilfe zu kommen. Einmal, indem man die musikalisch wertvolle Form des Oratoriums weltlicheren Stoffen eröffnet, sodann indem man die biblischen Handlungen durch opernmäßige Einkleidung neu belebt. Letzteren Weg hat Rubinstein mit seinem „Moses“ und „Christus“ eingeschlagen, Oratorien, die im Kostüm bühnenmäßig aufgeführt werden als „geistliche Opern“. Damit kehrt das Oratorium wieder zu seinen ersten Anfängen, zu der theatralischen Vorstellung des 17. Jahrhunderts zurück. Ob Rubinsteins Versuch sich erhalten oder wenigstens die Gattung erhalten werde, muß die Zeit lehren. Unbeirrt von der Zeitströmung, erhält sich die Popularität des Oratoriums noch bei den Engländern. Ihnen ist offenbar die Vermischung ästhetischer mit kirchlicher Andacht, die Verbindung von Musik und Bibel ein fortdauerndes Bedürfnis. Zur Befriedigung derselben sparen sie weder Mühe noch Kosten, zumal für den Import aus dem Ausland,

nachdem ihre einheimische Produktion, qualitativ wenigstens, doch nicht genügen mag. An Quantität läßt diese Ernte allerdings nichts zu wünschen übrig, ja sie erregt geradezu unser Erstaunen. Welche Menge neuer Oratorien und Cantaten von Mackenzie, Stuart, Macfarren, Sullivan, Villers-Stanfort, Cowen haben in den letzten 20 Jahren die regelmäßig wiederkehrenden Festivals in Leeds, Birmingham, Liverpool verbraucht! Mit diesen patriotischen Triumphen mußten die englischen Erzeugnisse sich bis jetzt begnügen; über den Kanal will nichts davon dringen. So bezieht denn England, trotz der eigenen Fruchtbarkeit an Oratorien, nicht das Meiste, aber doch das Beste von auswärts. Dazu gehört auch Dvoraks „Heilige Ludmilla", die im Oktober 1886 auf dem Musikfest zu Leeds unter persönlicher Leitung des Komponisten ihre erste Aufführung erlebt hat. „The specter's bride" von Dvorak war ihr 1885 in Birmingham vorangegangen. Auch sein „Stabat Mater" hat Dvorak zuerst in England aufgeführt.

Die specielle Bestimmung für England ist nicht ohne Einfluß auf die Physiognomie der „Heiligen Ludmilla" geblieben. Mir scheint, es spreche aus dieser Musik stärker die Passion der Engländer, als die unseres Dvorak für das geistliche Oratorium. Unstreitig ist „Ludmilla" ein hervorragendes, ernstes Werk. Kunstvoll und reich an fesselnden Schönheiten. Aber durch alle diese Schönheiten hindurch beschleicht uns doch die Empfindung, daß Dvorak hier nicht seine volle Individualität, sein eigenstes Selbst ausgeströmt, sondern halb-englisch zu komponieren getrachtet habe. Er schlägt da eine gewisse traditionelle, teils an Händel, teils an Mendelssohn, mitunter auch an Haydn

mahnende Weise an, die uns an seiner starken Begeisterung für diesen Stoff, für diese Kunstform ein wenig zweifeln läßt. Die musikalische Eigenart, die uns an Dvorak entzückt, lebt überzeugend iu seinen Instrumental-Kompositionen, insbesondere in seiner Kammermusik. Mit Dvoraks Quartetten, Quintetten, Trios, auch mit seinem Sextett, seinen Symphonien und Ouvertüren ist an Originalität und Frische der Erfindung weder „Ludmilla" noch „Die Geisterbraut" zu vergleichen, so viel mehr an Arbeit und Anstrengung an diesen größeren Werken auch hafte. Von einem Niedergang der Schaffenskraft kann bei Dvorak keine Rede sein, angesichts der vielen nach der „Ludmilla" komponierten reizenden Instrumentalwerke. Ich glaube, daß sowohl geistliche wie dramatische Musik seiner speciellen Neigung und Begabung etwas abseits liegen. Wie viel leichter und glücklicher verkehrt Dvorak mit den Instrumenten, als mit den Singstimmen. Und wie viel mehr lyrische als dramatische Seele haben diese bei Dvorak! Vorgeschriebene Textworte, für die Mehrzahl der Komponisten eine Stütze und Kraftquelle, werden für Dvoraks Phantasie leicht zur Fessel. Ich möchte nur einige reizende Lieder ausnehmen, auf denen der Tau slavischer Volksweisen glänzt. Bei dem wohlbegründeten großen Ruf dieses Tondichters hätte es sonst auch schwerlich zehn volle Jahre gebraucht, bis seine „Ludmilla" auf deutschem Boden landete. Auch seiner zwei großen Opern „Dimitri" und „Der Jacobiner" müßten längst sich unsere Bühnen bemächtigt haben. An musikalischen Schönheiten ersten Ranges fehlt es beiden nicht.

Dvorak ist ein treuer Sohn seiner czechischen Heimat.

Volkstümliche slavische Anklänge durchziehen erfrischend die meisten, die besten seiner Werke. In dem Oratorium „Ludmilla“ sah er sich von diesem Jungbrunnen so gut wie ausgeschlossen. Allerdings spielt Dvoraks Oratorium in Böhmen, aber in dem heidnischen Böhmen des zehnten Jahrhunderts; der Sieg des Christentums über die heidnische Bevölkerung ist in anderen Ländern ganz ähnlich vor sich gegangen. An national czechische Melodien und Rhythmen konnte hier Dvorak höchstens ganz leise anspielend erinnern, wollte er nicht durch einen anachronistischen nationalen Realismus dem Stoffe Gewalt anthun und den Stil des Oratoriums verletzen. So sehen wir ihn denn in der „Ludmilla“ ein wenig gehemmt, eingezwängt zwischen seiner innersten Neigung und den äußeren Bedingungen: zwischen böhmisch und englisch, zwischen weltlich und geistlich.

Die ziemlich dürftige Handlung ist bald erzählt. Ludmilla, die schöne Tochter des Fürsten der Pschower, ist, wie das ganze böhmische Volk, dem Heidentum ergeben. Wir sehen sie zu Anfang der Nationalgöttin Baba opfern. Ivan, ein christlicher Einsiedler, durchschreitet furchtlos die versammelte Menge und stürzt mit seiner Axt das Götzenbild. Das erschreckte Volk läßt ohne den geringsten Widerstand den Gottesmann ruhig abziehen. Von der Hoheit seiner Erscheinung und seiner Lehre tief bewegt, folgt ihm Ludmilla nach seiner im Waldesdickicht versteckten Hütte. Ihre Begleiterin Svatava hat nur die Mission, als Altistin das Vokalquartett zu vervollständigen; in die Handlung greift sie nirgends ein. Da erscheint plötzlich, auf einer Jagdpartie begriffen, Fürst Borivoj. Er dringt bis zur Klause Ivans vor und verliebt sich augenblicklich in Lud-

milla. Anfangs zögernd, verspricht ihm diese ihre Hand unter der Bedingung, Svantovit, Radgost, Baba und wie die übrigen Götter alle heißen, abzuschwören und die Taufe zu empfangen. Borivoj zögert keine Minute. Es ist, wie man sieht, mehr ein Triumph der Liebe als des Glaubens. Dem ernsten Tondichter erwächst aus diesen halbschürigen, zwischen irdischer und himmlischer Liebe zappelnden Scenen der beiden Verlobten eine eigentümliche Schwierigkeit. Soll er aufrichtig reden nach ihrem Herzen oder frömmeln nach ihrem Munde? Noch in der dritten Abteilung schwärmen die Neuvermählten von der Taufe, dem „über ihre Stirne träufelnden heiligen Naß", während sie in diesem Moment offenbar nur an ihre glückliche Vereinigung denken. Der Komponist muß sich da herzhaft entscheiden: entweder Rosen oder Weihrauch. Ivan segnet und vermählt Ludmilla mit Borivoj, dem ersten christlichen Herzog von Böhmen, inmitten des jubelnden Volkes, das auch sofort summarisch die Religion des Fürsten annimmt. So schließt das Oratorium in vollem Glück und Sonnenglanz. In Wirklichkeit hat die fromme Ludmilla nicht so fröhlich geendet. Sie war eine eifrige Christin geworden und erzog auch ihren Enkel, den heiligen Wenzel, in diesem Glauben. Als nach dem Tode von Wenzels Vater, Wratislav, dessen heidnische Witwe Drahomira sich der Regierung bemächtigte, siegte wieder die heidnisch-nationale Partei über die christliche. Ludmilla, die Seele dieser Partei, wurde am 15. September 921 auf ihrem Witwensitz, der Burg Tetin, durch ihre Schwiegermutter ermordet. Ihre Leiche ist in der St. Georgskirche nächst der Hradschiner Burg beigesetzt;

sie selbst wird bekanntlich als eine der vornehmsten Heiligen des Landes verehrt.

Der Dichter und noch mehr der Komponist waren bemüht, diese dürftige Handlung nach allen Seiten zu strecken und zu dehnen, um dem Oratorium die für England erforderliche Länge zu geben. Die Engländer erfreuen sich einer musikalischen Verdauungskraft, zu welcher der Deutsche nur staunend aufblickt. Die vollständige „Ludmilla" dauert 3½ bis 4 Stunden. Zu viel für Wien! Neben der Einsicht Direktor v. Pergers, welcher sehr ausgiebige Kürzungen vorgenommen, rühmen wir die liebenswürdige Bescheidenheit Dvoraks, der sie ohne Umstände genehmigt hat. Es ist freilich nicht so sehr die absolute Zeitdauer eines Tonwerkes, als der gleichförmige Charakter seiner Bestandteile, was uns ungeduldig macht. Die „heilige Ludmilla" ermüdet durch den Mangel an kontrastierenden Stimmungen, an wechselnden Ereignissen. Die starken Kontraste in Mendelssohns „Paulus" und „Elias", wo die Chöre von Juden, Heiden und Christen einander befehden, sie standen dem Komponisten der „Ludmilla" nicht zu Gebote. Er hat nur ein Volk, seine böhmischen Landsleute, zu komponieren, und diese betragen sich als Heiden ebenso liebenswürdig und gemütlich, wie später als Christen. Eine feindliche Menge stellt sich ihnen weder hier noch dort entgegen. Den einzig Andersgläubigen, den frommen Einsiedler Ivan, lassen sie ruhig abziehen, nachdem er ihre Götzenbilder zerschlagen. Sie rühmen noch an ihm, daß er „nur mit einer Axt" bewaffnet sei. Was soll er denn sonst noch haben, etwa ein Lefaucheux-Gewehr im zehnten Jahrhundert? Noch homogener in ihrem edlen Charakter sind die Solopartien,

Ludmilla, Svatava, Ivan und Borivoj; sie überfließen von Milde und Gottesfurcht. Vortrefflich für ihre ewige Seligkeit, aber nicht für den Erfolg Dvoraks. Dieser hat denn auch sein Bestes in den Chören geleistet, welche ja von vornherein schon durch die Kraft imposanten Zusammenklangs im Vorteil stehen. Und im plastischen Aufbau dieser Chöre, in ihrer klaren und wirksamen Kontrapunktik zeigt sich Dvorak hier als Meister seiner Kunst.

In der ersten Abteilung herrschen die Chöre vor, zum entschiedenen Gewinn des Ganzen. Dvoraks Phantasie scheint hier durch das Studium Händels genährt und erstarkt. Gleich der Eingangschor, dessen düstere Färbung sich gegen das Ende erhellt, ist von großer Wirkung. Desgleichen der folgende fröhliche Chor in raschem Sechs-Achtel-Takt, „Blüte, die der Lenz geboren". Dramatische Bewegung regt sich mit dem Herannahen Ivans („Horch, was soll dies Geräusch?") und wächst bis zu dem schön verhallenden Pianissimoschluß. Mit überwältigender Kraft setzt der Schlußchor ein („Nun bricht alles zusammen!"), zuerst unisono, dann fugiert, später in dem Anrufen des „ewigen Lichtes" sich zu mäßigerem Tempo besänftigend. Die Soprane schweben mit dem hohen A und G majestätisch über den Chormassen, während im Orchester kurze Triller wie Leuchtkäfer hin und wieder fliegen. Die Instrumentierung bleibt das ganze Werk hindurch glänzend, ohne bizarr zu werden. An ihren Reizen erfreut sich das feine Ohr auch in jenen Nummern, bei deren melodiöser Erfindung es mehr oder weniger darbt. Die Sologesänge stehen an charakteristischer Schärfe wie an musikalischer Schönheit merklich hinter den Chören zurück. Mit einziger

Ausnahme von Ivans erstem Auftreten, zeigen alle Sologesänge nur geringe Kraft und Originalität. Ludmillas B-dur-Arie, die sich aus dem gleichmäßigen Rhythmus des Neun-Achtel-Taktes gar nicht herauswinden kann, klingt, so wie ihre darauffolgende („Vergönne mir") farblos und weichlich, ungefähr an Lohengrins Elsa erinnernd. In diesen und anderen Gesängen des Oratoriums gerät Dvorak, dessen Rhythmik sonst obenan steht in seiner Kunst, in rhythmischen Bankerott. Fast alles, was Ludmilla singt, bewegt sich in einer gleichmäßig empfindsamen Monotonie, wohlklingend, aber farblos. Die zweite Abteilung leidet im Gegensatze zur ersten unter dem Vorherrschen der Sologesänge. Weder die salbungsvolle Ansprache Ivans, noch Borivojs Arie vom „Wunderlieblichen Mädchen", noch seine zweite in „O, zeige mir den Weg" tragen ein rhythmisch oder melodisch originelles Gepräge. Sehr tugendhafte Musikstücke, aber kein Dvorak. Aus diesem sentimentalen Halbschlummer erweckt uns der stolze Flügelschlag des Finales: ein Quartett mit Chor, der in einen von tremolierenden Geigen getragenen Engelchor ausklingt. Daß der Effekt etwas opernmäßig auftritt — Ludmilla hat mit ganzer Kraft das hohe b und ces zu halten, während alle Elemente des Orchesters aufgewühlt sind — wollen wir hier nicht allzu sehr betonen. Wenigstens ist wieder eine starke Wirkung da. Die dritte Abteilung macht (da die Solonummern hier wegbleiben) den Eindruck eines zusammenhängenden Finales. Das Vorspiel alla marcia mit dem anschließenden Chor ist harmonisch wohl das originellste Stück der Partitur; es hält nämlich konsequent fest an der uns fremdartig berührenden phrygischen Tonart (d-moll

mit der Sext h anstatt b und dem Leitton c anstatt cis). Dieses prächtige Musikstück wirkt anfangs durch seine von Svatava intonierte einschmeichelnde Cantilene („Du, der Welten Allbeherrscher"), interessiert dann lebhaft durch geistreiche Kontrapunktik und Harmonie und erreicht schließlich mit Aufgebot aller Chor- und Orchesterkräfte einen überwältigenden Effekt.

Dvoraks „Heilige Ludmilla" hat unser Publikum zu lebhaftem Beifall hingerissen. Nach den meisten Nummern und am Schluß jeder Abteilung erscholl anhaltender Applaus, für den der Komponist aus der Direktionsloge wiederholt dankte.

---

## Ouvertüren von Schumann „Julius Cäsar" und Robert Fuchs „Des Meeres und der Liebe Wellen". Gesänge von Händel und Paladhile. Rubinsteins „Gedankenkorb".

Das Programm des Philharmonischen Concerts begann mit zwei römischen Stücken, beinahe wie ein Festbeitrag zu Mommsens achtzigstem Geburtstage. „Julius Cäsar" die erste Concertnummer, „Julius Cäsar" die zweite. Zum Anfang die Schumannsche Ouvertüre, gleich darauf eine Arie aus Händels Oper „Giulio Cesare". Drängte wirklich ein Bedürfnis nach Schumanns wohlbekannter Cäsar-Ouvertüre? Sie stammt aus den letzten Jahren seiner Thätigkeit in Düsseldorf und trägt alle Merkmale einer bereits erschöpften Erfindungskraft. Kaum mehr als der eherne Schritt des Hauptthemas und ein leichter kriegerischer

Anflug weisen auf die große römische Tragödie hin. Zwar hat ein Ausleger in den 13 scharf synkopierten Schlägen, die am Schluß rasch zu dem breit verhallenden Paukenwirbel auf C hinabsteigen, die 13 Dolchstiche in Cäsars Brust erkennen wollen; die Ouvertüre selbst fordert zu einer scharfsinnigen Deutung nicht heraus. Musikalisch klar und einheitlich, steht sie doch in Bezug auf Reichtum und Originalität nicht in der ersten, kaum in der zweiten Reihe Schumannscher Tondichtungen. Die Kraft, mit welcher die Cäsar-Ouverture einherschreitet, ist mehr die reflektierte, angestrengte der dramatischen Charakteristik als die ursprüngliche des musikalischen Gedankens. Eigentümlich weich fließen aus den sanften Nebenmotiven Anklänge aus „Manfred" und „Genovefa" herüber. Auf die merkwürdige Schlußwendung und ihr Verhältnis zur Coriolan-Ouvertüre von Beethoven habe ich vor Jahren einmal hingewiesen. Schumann klagt nicht über Cäsars Untergang, seine Musik stirbt nicht mit ihrem Helden dahin, wie die schmerzlich veratmende Coriolan-Ouvertüre; sie erhebt sich im Gegenteil aus dem düsteren F-moll in helles F-dur und schließt voll mutiger Siegesfreude. Also ganz eigentlich eine republikanische Ouvertüre, welche den Sturz des gewaltigen Unterdrückers als glücklich errungenen Sieg der Volksfreiheit feiert. Vortrefflich ausgeführt unter Hans Richters Leitung, wurde das Stück mit Interesse und Pietät gehört, ohne einen lebhaften Eindruck zu machen.

Die zweite Verherrlichung des römischen Imperators stammt, wie gesagt, aus einer 1724 für London komponierten italienischen Oper von Händel, also aus einer Zeit und

einer Schule, die alle erdenklichen klassischen Helden und Könige auf die Bühne zog, nicht sowohl um sie dramatisch zu charakterisieren, als um sie die brillantesten Koloraturen singen zu lassen. Das von Händel komponierte Libretto läßt die Politik Cäsars beiseite und behandelt um so breiter sein Liebesverhältnis zu Kleopatra. Schmerzliche Klage der verlassenen Königin über den Verlust von Glanz und Größe bildet den Inhalt der von Fräulein Marcella Pregi gesungenen Arie. Nicht bloß in ihrer stereotypen Form, auch in ihrer melodischen und harmonischen Substanz sieht sie anderen Händelschen Arien zum Verwechseln ähnlich; als besonderer Vorzug eignet ihr nur, daß sie nicht von Koloraturen überfließt. Uns für Händelsche Opern-Arien zu erwärmen, wird uns von Jahr zu Jahr schwerer; der ihr nachgerühmten außerordentlichen Charakteristik nachzuspüren, haben wir längst aufgegeben. Wenn Gervinus Händels Personen den Shakespeareschen gleichstellt in Bezug auf geniale Individualisierung, so klingt uns das wie eine Majestätsbeleidigung. Fräulein Pregi hat sich in dem Vortrag dieser Arie als Gesangskünstlerin von musterhafter Technik, großer Intelligenz und feinem Stilgefühl erwiesen. Ihren Erfolg darf sie um so höher anschlagen, als die Stimme, dem ganzen schmächtigen Persönchen entsprechend, weder Kraft noch sinnlichen Reiz besitzt. Sie erinnert sehr an die geist- und kunstreiche Madame Henschel, deren Organ im großen Musikvereinssaal wohl noch schwächer klang. Für die „Garten-Arie“ der Susanne ist der Zauber einschmeichelnden Wohllautes schwerer entbehrlich, als für Händels pathetische Kleopatra; doch siegten auch hier Empfindung und Vortragskunst der Sängerin

über das dürftigere Material. Nicht eben glücklich war Fräulein Pregi in der Wahl von drei französischen Gesangsstücken religiösen Inhalts, die so recht nach der Salonfrömmigkeit des aristokratischen Faubourg Saint-Germain duften. Das erste, von E. Paladilhe, besingt die Auferweckung eines Mädchens durch Jesus, das zweite, von M. Widor, die Heilung des Blinden, das dritte ergeht sich in demütigem Gebet. Alle drei Stücke, zwischen Gesang und Deklamation, zwischen erzählendem und Romanzenton schaukelnd, sind musikalisch unbedeutend. Für den Concertsaal passen sie am wenigsten trotz der Orchesterbegleitung, welche wie ein zu weites Kleid um ihre hageren Glieder schlottert. Immerhin boten sie Fräulein Pregi Gelegenheit, durch ihre unvergleichliche Behandlung des Französischen zu glänzen. Fräulein Pregi hat in Paris zuerst Brahmssche Lieder mit deutschem Text gesungen. Wir hoffen, sie werde in Wien ein Gleiches thun.

Die Reihe der Gesangsstücke unterbrach eine Ouvertüre „Des Meeres und der Liebe Wellen" von Robert Fuchs. Gottlob, eine Novität! Mit etwas trübseliger Resignation hatten wir in dem Gesamtprogramm der Philharmoniker bemerkt, wie heuer die Novitäten gar so dünn gesät erscheinen. Ist doch unser Philharmonie-Orchester das einzige in Wien, das uns mit neuen Orchesterwerken bekannt machen kann; die „Gesellschaftsconcerte" haben ihren Schwerpunkt im Chorgesang. Und sollte es schlechterdings an Novitäten mangeln, so empfiehlt sich eine Wiederholung jener hervorragendsten Orchesterwerke, welche (wie fast alle Dvorakschen) eine einzige Aufführung hier erlebt haben und auch diese schon vor recht langer Zeit. Eine zweite Aufführung solcher

Kompositionen ist oft wichtiger und entscheidender, als die erste; sie gebührt den Hörern wie den Autoren. Nachdem die beiden ersten Philharmonie-Concerte uns nur mit guten alten Bekannten zusammengeführt haben, begrüßen wir doppelt zuvorkommend die vereinigten „Wellen" von Robert Fuchs. Der Stoff von Grillparzers Drama, vielleicht noch mehr dessen Titel, hat gerade für den Musiker etwas Berückendes. Mich hat dieser manirierte Titel von jeher angefröstelt. Den Inhalt einer Liebestragödie durch eine witzige Metapher wie „Des Meeres und der Liebe Wellen" anzukündigen, stimmt so wenig zu der sonst knappen schlichten Ausdrucksweise Grillparzers. Wie wir aus seinen Tagebüchern wissen, hat er auch ursprünglich die einfachere Benennung „Hero und Leander" gewählt. Für den Tondichter liegt aber gerade in dem jetzigen Titel des Stückes eine Verlockung, die beiden „Wellen", die physische und die seelische, gegen einander und mit einander in Bewegung zu setzen. Von unseren vier Elementen hat allzeit das Wasser sich als das musikalisch dankbarste und umworbenste gezeigt. Ich erinnere mich eines Heftes von Sterndale-Benett, das in drei Klavierstücken drei charakteristische Gestaltungen des feuchten Elementes abschildert: „Der See", „Der Bach" und „Der Springbrunnen" — letzteres Stück besonders fein und zierlich. Bilder in größerem Format, wie Rubinsteins „Ocean-Symphonie", Mendelssohns „Melusine" und „Meeresstille", Beethovens „Scene am Bache" sind allbekannt; der zahllosen schönen Lieder nicht zu gedenken, darin der Gesang wie eine Najade aus den Wellen einer wogenden oder murmelnden Begleitung emporsteigt. Die Bewegung, das innerste Lebensprinzip der

Musik, beseelt gleicher Weise das Wasser, vom Donner der Meeresbrandung bis zum geschwätzigen Bächlein. Die Phantasie des Tondichters verbindet sich harmonisch mit dem erhabenen oder lieblichen Landschaftsbild und deutet geheimnisvoll die sich darin spiegelnden Menschenschicksale. Von Robert Fuchs, dessen musikalisches Feingefühl uns aus seinen Serenaden, Suiten und Klavier-Kompositionen stets sympathisch angesprochen hat, war auch eine poetische Auffassung des griechischen Liebespaares zu gewärtigen. Der Komponist, eine sinnige, mehr lyrische als dramatische Natur, folgt in den allgemeinsten Umrissen der Grillparzerschen Tragödie. Er verschmäht das ausmalende Detail der modernen Programm-Musik, zu deren Verständnis man eine eigene Gebrauchsanweisung mit Notenbeispielen, historischen Notizen und Landkarten benötigt, und zieht es vor, einheitlich musikalisch zu formen, musikalisch zu wirken. Das hat er denn auch durch seine meisterhaft instrumentierte Ouvertüre erreicht, der wir nur stärker kontrastierende Motive und eine wechselvollere Rhythmik zu wünschen hätten. Die Novität wurde lebhaft applaudiert und der Komponist wiederholt gerufen.

Das Concert schloß mit Beethovens B-dur-Symphonie. Unter den neun Schwestern ist diese vierte, bei aller entzückenden Schönheit, nicht der ausgesprochene Liebling des Publikums. Rubinstein setzt, indem er zu ordnen versucht, die vierte Symphonie auf Nummer 3 zurück. Nach seiner Wertschätzung steigen die neun Symphonien in folgender Reihe auf: C-dur 1, D-dur 2, B-dur 3, F-dur 4, Pastorale 5, A-dur 6, Eroïca 7, C-moll 8, D-moll 9. Dieses Aperçu, dem gewiß ein

richtiges Empfinden zu Grunde liegt, wenn auch „Beweise“ weder dafür noch dagegen möglich sind, findet sich in einem soeben erschienenen Büchlein, auf das ich Freunde der Musik, zumal Verehrer Rubinsteins, aufmerksam machen möchte. Es heißt „Anton Rubinsteins Gedankenkorb“ (Leipzig, 1897, bei Bartholf Senff). Wie wir einem Vorwort von Hermann Wolff entnehmen, hat Rubinstein nicht ein einziges musikalisches Werk ungedruckt hinterlassen, auch kein Tagebuch, keine Memoiren. Die Sammlung von Beobachtungen, Einfällen und Aphorismen verschiedenster Art, die er in dem „Gedankenkorb“ niederlegte, wie und wann es ihm eben einfiel, ist die einzige geistige Hinterlassenschaft des bis an sein Lebensende rastlos arbeitenden Mannes. Ohne irgend welche Abteilung in Kategorien wimmeln allerlei Gedanken über Musik, Künstler, Publikum, Religion, Politik und Liebe in diesem „Korb“ bunt durcheinander. Es sind Äußerungen ohne stilistische Schminke, von rücksichtsloser Offenheit, jedoch ohne die geringste polemische Spitze gegen irgend einen musikalischen Zeitgenossen. Obwohl Rubinstein dieses Manuskript erst nach seinem Tode veröffentlicht wissen wollte, hält er sich doch strenge in denselben Schranken, die er in seinem Buche: „Die Musik und ihre Meister“ sich gezogen. Die einzelnen Früchte in diesem Korbe sind von ungleichem Wert und Geschmack. Neben Aussprüchen, die nicht viel origineller sind, als etwa: „Das Gras ist grün“ oder „Alle Menschen müssen sterben“, stehen sehr viele äußerst treffende und geistreiche. Am meisten interessieren uns die persönlichen Selbstbekenntnisse, wie folgende: „Den Juden bin ich ein Christ, den Christen ein Jude; den Russen bin ich ein

Deutscher, den Deutschen ein Russe; den Klassikern bin ich ein Zukünftler, den Zukünftlern ein Retrograde. Schlußfolgerung: Ich bin weder Fisch noch Fleisch, ein jammervolles Individuum." Dann noch eingehender: „Ich lebe in stetem Widerspruche mit mir selbst, das heißt, ich denke anders, als ich fühle. Ich bin im kirchlich-religiösen Sinn ein Atheist, bin aber überzeugt, daß es ein Unglück wäre, wenn die Menschen keine Religion, keinen Gott hätten. Ich bin Republikaner, aber überzeugt, daß die einzig richtige Regierungsform für die Menschen ihrem eigentlichen Wesen nach eine streng monarchische ist. Ich liebe meinen Nächsten wie mich selbst, bin aber überzeugt, daß die Menschen wenig mehr als Geringschätzung verdienen. Dieses Widersprechende in meinem Wesen verbittert mir das Leben — denn logisch kann doch nur sein, daß der Mensch denke, wie er fühlt, und so fühle, wie er denkt. Bin ich denn wirklich ein Monstrum?" „Ich komme mir recht unlogisch vor," heißt es später noch einmal, „im Leben Republikaner und radikal, bin ich in der Kunst konservativ und Despot!" Rubinsteins entschiedene Freisinnigkeit in religiösen und politischen Dingen spricht auch noch aus zahlreichen anderen Bemerkungen. — Speziell musikalischen Inhalts ist kaum die Hälfte der gesammelten Aphorismen. Zwei hübsche Aussprüche über das Klavierspiel lauten: „Die instrumentale Musik ist des Menschen intimster Freund, mehr sogar als Eltern, Geschwister, Freunde u. s. w. Bei Leid zumal ist diese Eigenschaft erkennbar. Vor allen Instrumenten ist es aber besonders das Klavier, welches diesem am meisten entspricht, daher ich den Klavierunterricht als eine Wohlthat für den Menschen betrachte und ihn sogar zwangsmäßig

(denn dessen Anfänge sind ganz unerträglicher Natur) in das Erziehungsprogramm aufnehmen möchte, das heißt aber natürlich nur im Sinne einer Möglichkeit der Selbstbefriedigung, durchaus nicht um davon für die Gesellschaft Gebrauch zu machen." — Rubinstein unterscheidet: „Klavierspiel ist eine Fingerbewegung, Klaviervortrag eine Seelenbewegung. Man hört jetzt meistens das erstere." Interessant ist folgendes musikgeschichtliche Aperçu: „Brahms sehe ich als Fortsetzung von Schumann, mich als die von Schubert und Chopin an, und beide als die Thorschließer der dritten Epoche der Tonkunst." (Rubinstein sieht in Bach und Händel den Abschluß der ersten mit Palestrina beginnenden Epoche, in Beethoven den Kulminationspunkt der zweiten, in Schubert den Anfang der dritten. Die vierte beginnt mit Berlioz, Liszt und Wagner.) Zum Schluß noch aus dem unerschöpflichen „Gedankenkorb" zwei charakteristische Bekenntnisse Rubinsteins: „Wenn man mich um meine Meinung fragt, sage ich sie ganz unumwunden heraus, sie mag auch den Betreffenden unangenehm berühren — unaufgefordert aber sage ich meine Meinung nicht aus." Und zuletzt: „Ich bin öffentlich aufgetreten, so lange ich gemerkt habe, daß ich vor dem Publikum besser spiele, als zu Hause für mich allein; ich habe mich von der Öffentlichkeit zurückgezogen, seitdem ich gemerkt habe, daß ich zu Hause für mich allein besser spiele, als vor dem Publikum."

Mit diesen wenigen Stichproben begnügen wir uns für heute. Es lohnt sich, in Rubinsteins „Gedankenkorb" zu wühlen.

---

## R. Strauß' „Also sprach Zarathustra".

„Oh Zarathustra! Klatsche doch nicht so fürchterlich mit deiner Peitsche! Du weißt ja: Lärm mordet die Gedanken!"
(F. Nietzsche: „Also sprach Zarathustra." III. Anderes Tanzlied.)

So kennen wir denn Richard Strauß' vielbesprochene Symphonie mit dem großartigen Titel: „Also sprach Zarathustra!" Sie stolzierte im Philharmonischen Concert zwischen Webers Euryanthe-Ouvertüre und der C-moll-Symphonie von Beethoven, zwei ganz unphilosophischen naiven Tondichtungen, die sich gewiß nicht wenig geehrt fühlten. Richard Strauß nennt seine Komposition „Frei nach Nietzsche". Merkwürdig, daß er ihr nicht auch den zweiten Titel von Nietzsches Buch umhängte: „Eine Symphonie für Alle und für Keinen", das hätte so schön geklungen. Was soll uns, so fragen wir, diese Sensationsmacherei, welche das Interesse für ein reines Instrumentalwerk von einem der Musik ganz fremden, ja unmusikalischen Stoff herüber nötigt? Mit Liszts symphonischen Dichtungen begann die modernste Tendenz, Inhalt und Bedeutung einer Symphonie von der Litteratur zu erbetteln und durch dieses abgedrungene Almosen den Mangel an eigenem musikalischen Bargeld zu ersetzen. Aber die einfachen Lisztschen Überschriften: Tasso, Faust, Dante, Orpheus konnten doch bei den Hörern das notwendigste Verständnis ihrer musikalischen Wechselbeziehungen voraussetzen. Das scheint Herrn R. Strauß offenbar zu einfach. Unsere Dichter umzukomponieren, wie altmodisch! Er greift also zu den Philosophen. Hat Richard I. angeblich in seinen Nibelungen Schopenhauersche Ideen verkörpert,

so muß Richard II. einen Schritt weiter gehen und Nietzsche komponieren. Gewiß kann Strauß nicht voraussetzen, daß das Concertpublikum, dem er doch sein Werk darbringt, in Nietzsches schwer verständlichem Buche bewandert und über den rätselhaften „Zarathustra“ informiert sei. Die griechische Form „Zoroaster“ ist uns schon geläufiger und vollends sein zum „Sarastro“ verkürztes Opernabbild. Aber die Spekulation auf das Unverstandene, Mystisch-Symbolische findet meistens ihre Rechnung, und wenn man sich heute so gern vor einem Bilde, einem Drama den Kopf zerbricht, was dasselbe bedeute — warum sollte der moderne Musiker hinter dem Dichter und dem Maler zurückbleiben? Die Tausende von Aphorismen, die Nietzsche in seinen vier Büchern „Zarathustra“ aneinanderreiht, enthalten geniale, glänzende Gedanken, aber ebensoviele abstruse, erkünstelte Einfälle und abstoßende Sophismen. Wer nach der Lektüre dieses Buches, ja auch nur des Gedichtes: „Die Wüste wächst, weh' dem, der Wüsten birgt“ (im vierten Teile) ernstlich behaupten kann, Nietzsche sei damals noch vollkommen bei Verstand gewesen, dem ist nicht zu helfen. Und die Kenntnis dieses Buches will R. Strauß bei seinem Concertpublikum voraussetzen? Ja noch mehr; ihm ist Nietzsche offenbar noch nicht geheimnisvoll genug. Er erklärt in einem Manifest, er habe als Komponist noch Verschiedenes in Nietzsches Zarathustra „hineingeheimnißt“. Fast möchte man hinter dem Komponisten der Zarathustra-Symphonie einen Schalk vermuten, der sich mit seinem Publikum einen Spaß macht.

Was der Stifter des altpersischen Religionssystems Zarathustra (das ist Goldstern) im sechsten Jahrhundert

vor Christus gelehrt hat, ward bekanntlich in der Bibel des Ormuzd-Glaubens, der Zend-Avesta (d. h. Wort des Lebens), gesammelt. Was hingegen das Buch für „Keinen und für Alle" in charakteristisch maskierter, salbungsvoller Rede vorträgt, ist natürlich echtester Nietzsche. In hundert glitzernden Variationen preist er sein philosophisches Ideal: den zu züchtenden Übermenschen der Zukunft, welcher die Herrenmoral im Gegensatze zur Sklavenmoral der großen Menge zu verkörpern hat. „Der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll. Einst wart ihr Affen, und auch jetzt noch ist der Mensch mehr Affe als irgend ein Affe". Ist der Cynismus Nietzsches, wie er sich in der Verachtung der Menschheit, der Moral, der Ehe ausspricht — „auch das Konkubinat ist korrumpiert worden durch die Ehe!" — wirklich ein Ideal für den Musiker, eine Aufgabe für die reinste, stoffloseste aller Künste? Bereits beginnt sich um die Fahne Nietzsches eine Art philosophische Heilsarmee oder Unheilsarmee zu scharen. Er und Ibsen sind die Leitsterne unserer jungen Litteraten. Daß Nietzsche auch musikalisch interpretiert werden müsse, ist erst dem Komponisten des „Eulenspiegel", R. Strauß, eingefallen. Ein kühnes Projekt! Aber Strauß scheint glücklicherweise mit den Lehren Nietzsches auch dessen starkes Selbstbewußtsein eingesogen zu haben. Mein Ehrgeiz, sagt Nietzsche, ist: in zehn Sätzen zu sagen, was jeder andere in einem Buche sagt oder auch nicht sagt. Ich habe der Menschheit das tiefste Buch gegeben, das sie besitzt, meinen „Zarathustra". R. Strauß möchte auch in zehn Takten sagen, was andere in einer ganzen Symphonie, und wünscht ohne Zweifel, der Menschheit in seinem „Zarathustra" das größte symphonische

Gedicht zu geben, das sie besitzt. Eines der längsten gewiß; es dauert in einem Zuge volle 33 Minuten; 33 bösartig lange Minuten.

Strauß hat einzelne Abschnitte seiner Komposition mit Kapitel-Überschriften aus Nietzsches „Zarathustra" versehen, z. B.: „Von den Hinterweltlern", „Von der großen Sehnsucht", „Von den Freuden und Leidenschaften", „Von der Wissenschaft" u. s. w. Nach einer kurzen feierlichen Einleitung tritt Zarathustra zu den „Hinterweltlern" — das sind diejenigen, welche jenseits dieser Welt einen neuen Willen suchen und den alten Wahn von sich werfen — vier Trompeten blasen das Leitmotiv des Ganzen: c g c; aus einem Orgelsatz mit durchaus geteilten Geigen — die Violoncellos an sechs Pulten verteilt — ringt sich das 2. Thema in H-moll heraus; es schildert den „Sehnsuchtsdrang". Die Religion als Hoffnungsanker der gequälten Menschheit wird durch das Gregorianische Credo eingeführt, das bekanntlich Bach in die H-moll-Messe aufgenommen hat. Das der „Andacht" gewidmete Andante in As-dur ist weitaus der reinste und klangschönste Satz des ganzen Werkes. Eine Episode „von der großen Sehnsucht" führt direkt zu den „Freuden und Leidenschaften"; ein aufjubelndes Allegro, über welches die Glissandos zweier Harfen einen milden Glanz breiten. Der Prophet wendet sich hierauf zur „Wissenschaft"; sie wird durch eine rhythmisch lahme, mißklingende fünfstimmige Fuge recht abschreckend repräsentiert. Auf die Wissenschaft folgt die „Genesung" und als ihr Wahrzeichen das „heilige Lachen" ein zweimal von der Trompete intoniertes komisches Kikeriki! In die Gefilde ewiger Lust versetzt uns ein recht ärmlicher Walzer,

welchen das Leitmotiv C G C in allen Formen und Farben umflattert. Was diesem „Tanzlied" vorhergeht, ist ein vom „Motiv der Verachtung" beherrschtes langes, wahrhaft scheußliches Geheul. Nachdem im Tanzlied Triangel und kleine Glöckchen ihr Wesen getrieben, führt sich das „Nachtwandlerlied" mit einer tiefen, in E gestimmten Glocke ein, die Mitternacht schlägt. Hierauf der merkwürdige Schluß: die Violinen und die Bläser halten hoch oben den H-dur-Akkord fest, während dazu in der Tiefe die Kontrabässe ihr leises C G C pizzikieren! Dieses Zugleichklingen von H-dur und C-dur soll, den offiziellen Auslegern zufolge, „das ungelöste Welträtsel" bedeuten. „Welch triviale Idee, so geistreich zu sein!" sagen wir mit dem Kritiker in Hardens „Zukunft".

Wer die Straußsche Symphonie unbefangen anhört, ohne sich um das detaillierte Programm zu kümmern, der wird gewiß keinen Zusammenhang mit Nietzsches „Zarathustra" darin entdecken. Die wunderliche, über einem Orchesterstück ganz sinnlose Aufschrift ist in der That nur ein Mittel, sich interessant zu machen, der Musik eine Bedeutung anzutäuschen, die nicht in ihr selbst liegt. Die Komposition, ungemein schwach und gequält als musikalische Erfindung, ist eigentlich nur ein raffiniertes Orchesterkunststück, ein klingender Farbenrausch. Als geistreiche Kombination neuer, origineller, aber auch abenteuerlicher und beleidigender Klangeffekte ist das Stück gewiß interessant und unterhaltend. Aber diese fabelhafte Orchestertechnik war nach meiner Empfindung dem Komponisten weniger ein Mittel, als vielmehr Zweck und Hauptsache. Die instrumentale Armee, welche R. Strauß zu diesem philoso-

phischen Feldzug aufgeboten hat, steht auf einem bisher ungeahnten Kriegsfuß.*)

R. Strauß wird damit gewiß noch weitere ungeahnte strategische Kombinationen vornehmen, und da seine Kompositionen nicht Musik von der Quelle sind, sondern komprimierte Litteratur, so liegt noch ein reiches Feld zur Auswahl vor ihm. Ich meine die übrigen Werke Nietzsches, der ja ein Virtuose in pikanten, gewaltsam geistreichen Büchertiteln war. Bei dem Aufsehen, das die Zarathustra-Symphonie überall erregt, und bei der modernen Tendenz, sich an Musik nicht zu erfreuen, sondern den Kopf zu zerbrechen, dürften R. Strauß' nächste Symphonien frei nach Nietzsche heißen: „Götzendämmerung", „Menschliches, Allzumenschliches" und „Wie man mit dem Hammer philosophiert". Warum auch sollte er, der Allermodernste, der Neugierde des modernen Publikums nicht entgegenkommen? „Mit Buckligen darf man schon bucklig reden," lehrt Nietzsche-Zarathustra in dem Kapitel „Erlösung".

In einer geistvollen, gediegenen Schrift behandelt L. Stein (Professor der Philosophie in Bern) „Friedrich Nietzsches Weltanschauung und ihre Gefahren". Die Gefahren für das Denken, für die Sittlichkeit, für die Wohlfahrt der Menschen. Seit Richard Strauß kann man auch von ihren Gefahren für die Tonkunst sprechen. Diese selbst, als nach ewigen Gesetzen sich entwickelnde Idee, hat freilich von ein-

*) 16 erste Violinen, 16 zweite, 12 Bratschen, 12 Violoncelle, 8 Kontrabässe, 2 große Flöten, 2 kleine Flöten, 1 Englischhorn, 3 Oboën, 3 Klarinetten, Baßklarinette, 3 Fagotte, 1 Kontrafagott, 6 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, 2 Tuben, 2 Harfen, Pauken, große Trommel, Becken, Orgel, Triangel, Glockenspiel, 1 große Glocke (am Schluß).

zelnen Umsturzversuchen nichts zu fürchten; sie wirft, früher oder später, Unmusikalisches, Widermusikalisches aus, wie das Meer die Leichen. Aber für die jungen Komponisten, die von Strauß' raschen Erfolgen geblendet sind, besteht die Gefahr unleugbar. Mit etwas Talent, Studium und Ehrgeiz lassen sich ihm seine Klangkunststücke ablernen, und zu reichlicher Auswahl stehen noch Dichter wie Philosophen da, die sich zu symphonischen Lebensbildern umtöten lassen. Brahms und Dvorak werden weniger Nachahmer finden; dazu gehören Mittel.

Die Aufführung der Straußschen Novität war ein Heldenstück unserer von Hans Richter kommandierten tapferen Philharmoniker. Tumultuarisch raste der endlose Applaus, schließlich von beherzten Zischlauten gemildert. Übrigens schien mir der Beifall mehr noch dem Orchester zu gelten als dem Komponisten; denn ich kann mir kaum denken, daß unser Publikum wirklich Genuß und Begeisterung aus diesem wüsten Hexenkessel geschöpft habe. Jedenfalls hat Beethovens C-moll-Symphonie, die zu ihren übermächtigen Wirkungen nicht einmal Posaunen braucht, durch die prätentiöse Nachbarschaft nicht gelitten. Es wurde ihr noch stärker zugejubelt. Kraft und Schönheit des Gedankens sind doch mächtiger als das kostbarste Gewand, und der echte Dichter siegt schließlich über die verwegensten Künste des Regisseurs und Dekorations-Malers.

## Virtuosen.

Emil Sauer. Raoul Koczalski. H. Petri.

Wer dürfte behaupten, daß der Enthusiasmus für Virtuosen völlig erloschen sei? So abenteuerlich die Concertlegenden aus den Dreißiger- und Vierziger-Jahren uns auch klingen, schwören möchte ich nicht darauf, daß Ähnliches sich nimmer wiederholen könne. Wenn nach einem Liszt-Concert die elegantesten Damen um den Rest Zuckerwasser kämpften, welchen der Göttliche in seinem Glase stehen gelassen, oder wenn sie seinen liegengebliebenen Handschuh in Fetzen unter sich verteilten, so können wir uns heute ähnlicher Leistungen freilich nur äußerst selten berühmen. Voran stehen noch immer die „kalten" Engländer, welche, musikalisch gereizt, die südlichsten Hitzköpfe übertreffen. Was geschah kürzlich in einem Londoner Concert von Paderewski? Nachdem der rotblonde Apollo auf lärmendes Begehren des Publikums unzählige Mal vorgetreten, sich verbeugt und halbtot gespielt hatte, schritt eine Lady erhobenen Hauptes auf ihn zu und fiel, vor ihm niederkniend, buchstäblich auf das Antlitz. Ein vernünftiger englischer Kritiker nannte es den „Gipfel der Absurdität, welchen diese jetzt wieder aufkommenden alten Albernheiten erreichten". Ganz so hoch verstiegen oder so tief gelagert haben sich unsere Wiener Enthusiasten noch nicht; aber was sie jüngst als Nachspiel zu Sauers Concert aufführten, verdient immerhin Anerkennung. Die Schlußnummer war zu Ende, die unvermeidlichen „Zugaben" auch; da blockierten einige junge Damen das Podium und griffen verzückt nach den Händen und Frackschößen des haarumflatterten Emil. In

peinlicher Verlegenheit suchte er die Huldigungen abzuwehren; trotzdem gelang es wirklich einer der Amazonen, Sauers Hand — ich weiß nicht, ob die octavengewaltige Linke oder die süßtrillernde Rechte — zu küssen. Natürlich stoßen diese Parterrejünglinge und Jungfrauen im Hinaufstürmen hart gegen das dem Ausgang zustrebende Publikum. Das giebt dann in dem einzigen engen Mittelgang des Bösendorfer-Saales heftige kontrapunktische Gegenbewegungen, Stringendos und Staccatos, was immerhin sehr hübsch anzusehen ist. Auch der Musikvereinssaal erlebte jüngst ein ähnliches musikalisch-militärisches Schauspiel, indem eine geschlossene Kolonne jugendlicher Freiwilliger gegen die hinausdrängende reguläre Armee anstürmte, um auf dem Podium irgend ein goldenes Kalb zu umtanzen.

In solchem Virtuosenkultus wird die Blüte des Konservatoriums nur übertroffen von den Eltern eines Wunderkindes. Ihr Enthusiasmus ist gewiß begreiflicher — aber meistens noch nachteiliger für den wunderthätigen und angewunderten Sprößling. Der junge Pianist Raoul Koczalski ist kein Kind mehr, sondern ein draller, kräftiger Junge. Seine kurzen Höschen sind bereits verdrängt von ernsthaften schwarzen Pantalons, über denen ein sinniger Smokingcoat den Übergang von der Jacke zum Frack, vom Jüngling zum Manne symbolisch andeutet. Koczalski hat bereits mehr als tausend Concerte gegeben und befindet sich seit acht Jahren unausgesetzt auf Concertreisen. Es mochte hingehen, daß man seinerzeit durch ein starkes journalistisches Aufgebot die Leistungen des sechsjährigen Knaben austrommeln ließ; aber sollten nicht mit den kurzen Höschen jetzt auch die langen Reklamen verschwinden und den viel-

gereisten „Hofpianisten“ endlich sich selbst überlassen? Ganz im Gegenteil wird allen Zeitungen und Musikkomptoirs ein eigenes Büchlein über Koczalski zugeschickt. Ein interessantes Ding, wenn auch nur als Demarkationsstrich der Wasserhöhe, welche das musikalische Reklamewesen heute erreicht hat. Wenn der Verfasser, Herr Bernhard Vogel, wirklich ein „berühmter Musikkritiker“ ist, wie die Annoncen versichern, dann bangt uns für seinen Ruhm. Dieser kann durch so anstrengendes Trompetenblasen leicht zu Schaden kommen. Nach einem einleitenden Akrostichon, in welchem Koczalski als ein „seliges Wunder“ „ohnegleichen in der Zeitgeschichte“ gepriesen wird, „wie in Jahrhunderten kein zweites wiederkehrt“, spricht Herr Vogel von den „rauschenden, unantastbaren Triumphen und beispiellosen Kunstthaten“ dieses „Phänomens, dessen Leuchtkraft nicht bloß blendet, sondern auch erwärmt!“ Koczalski, über den „ein unermeßliches Füllhorn herrlichster Gaben ausgegossen sei“, liefere den „Beweis für die Unerschöpflichkeit der Natur in Wundergestaltungen“. Noch einige entzückte Aufschreie über Raouls „fascinierende Außerordentlichkeit“ und „exceptionelle Talententfaltung“, und wir gelangen endlich zu dem biographischen Teile der Abhandlung. Der kleine Raoul soll schon als Wickelkind in der Wiege sehr aufmerksam der Musik gelauscht haben. Gewiß war er der jüngste Opernbesucher, den die Welt gesehen, denn schon als zweijähriges Kind hörte er im Theater die Opern „Norma“ und „Faust“! Schon mit sieben Jahren habe er vieles komponiert, aber das meiste selbst verbrannt, was Herrn Vogel an Goethe erinnert, der ja in Leipzig mit seinen Erstlingspoesien ebenso verfuhr. Überspringen wir die weiteren Wundererzählungen

samt den beigedruckten entzückten Recensionen und blättern lieber in den Illustrationen, mit denen das Büchlein reichlicher ausgestattet ist, als irgend eine Biographie unserer größten Männer. Zuerst — man traut kaum seinen Augen — ein Brustbild Raouls als sechsmonatliches Kind! Wie der Kleine da ausgesehen, und was er da gemacht hat — das interessiert doch wohl nur die Mama. Es folgen auf weiteren zehn Blättern: Raoul als vierjähriges Kind, als fünfjähriges (drei Porträts), als sechsjähriges (fünf Porträts), Raoul mit sieben Jahren (fünf Bilder), mit $7^1/_2$ Jahren, achtjährig, nochmals achtjährig, zehnjährig, endlich $10^1/_2$jährig. Auf den letzten Bildern erscheint er recht komisch über und über mit Medaillen bedeckt; sollte er einem Radfahrer-Klub angehören? Die sonst so redselige Biographie schweigt vollständig über Bedeutung und Herkunft dieser Medaillen. Vorsichtsweise wird zum Schluß als eine „Beleidigung" proklamiert, ihn „noch vom Standpunkt der Wunderkindschaft zu betrachten, der nunmehr in Reih' und Glied getreten mit den vollbürtigen Virtuosen".

Wir flüchten aus der schlechten Luft dieser Kinderstube in den Bösendorfer-Saal. Koczalskis Programm enthält ausschließlich Chopin. Einen ganzen langen Abend hindurch nur Chopin zu hören, ist kein ungetrübter Genuß; diese feine, sensitive, stets interessante, oft aber kränkliche und überreizte Musik macht in allzu großen Quantitäten abgespannt und nervös. Karl Tausig war meines Wissens der erste, der in Berlin ein exklusives Chopin-Concert gegeben hat. Die Eigenart eines so genialen, geistvollen Künstlers mochte über das Bedenkliche des Programms

hinwegtäuschen. Nun wird freilich in unserem oben verherrlichten Büchel Koczalski gerade als Chopin-Spieler zuhöchst gestellt; ja der „berühmte Musikkritiker“ scheut nicht vor der Behauptung zurück, Koczalski nehme als Chopin-Spieler „unbestritten den Platz ein, den Rubinstein leer gelassen“. Warum nicht gar. Zu Rubinsteins Höhe hat der junge Koczalski noch einen weiten Weg, den er vielleicht in Jahren zurücklegen kann, falls überhaupt seine Entwickelungsfähigkeit noch groß genug ist. Wer Rubinsteins Vortrag der „Berceuse“ gehört — man vergißt ihn nie — der konnte ja damit Koczalskis Interpretation vergleichen. Technisch war sie tadellos, ja glänzend; man kann die vielgestaltigen, zierlichen Passagen nicht gleichmäßiger und glatter hören. Dem ganzen Vortrag fehlte es aber an feinerem Geschmack, noch mehr an Poesie. Nicht eine einzige Note in dem ganzen Stück darf so derb accentuiert werden, wie Koczalski deren recht viele anpackte. Sie schreckten uns auf aus diesem duftigen, wie Elfenflügel hinschwebenden Gesang. In einer Eigenschaft, leider keiner nachahmenswerten, erinnert der junge Virtuose wirklich an Rubinstein: im häufigen Übertreiben des Zeitmaßes. Das Scherzo der H-moll-Sonate stürzte in so rasendem Tempo vorüber, daß man trotz genauester Kenntnis des Stückes dem Zusammenhang nicht folgen konnte. Im ersten Satz der H-moll-Sonate, desgleichen in der G-moll-Ballade vermißten wir die überschauende Ruhe und Klarheit, welche den Spieler auch im stürmischen Allegro nicht verlassen darf. Koczalski phrasiert zu unruhig, mitunter auch unrichtig. Wie von gewissen Sängern, so kann man von ihm sagen: er versteht nicht zu atmen. Nun wir unserem kri-

tischen Gewissen genug gethan, können wir mit gleicher Aufrichtigkeit den Vorzügen Koczalskis gerecht werden. Sie sind auffallend, ja glänzend. Seine Technik stellt ihn jetzt schon in die Reihe der ersten Virtuosen. Vor allem welch beneidenswert schöner, saftiger Anschlag! Welche Virtuosität der linken Hand in der großen C-moll-Etude von Chopin, welch' vollendete Scalen- und Trillertechnik! Dazu die riesige Ausdauer und das unfehlbare Gedächtnis! Allein inmitten des Staunens und Bewunderns bleiben wir doch im Ganzen unerwärmt, unbezwungen. Wir vermissen den geläuterten Kunstgeschmack, die feinere musikalische Empfindung. Hoffentlich werden die Jahre das Fehlende hinzubringen, was in Koczalskis vorzeitig aufgeblühtem großen Talent noch unentwickelt geblieben.

Im Philharmonischen Concert spielte der königlich sächsische Concertmeister Henry Petri das D-moll-Concert Nr. 9 von Spohr. An seiner edlen Cantilene, seiner breiten langatmigen Bogenführung erkennt man den Schüler Joachims, unter dessen Schutz Herr Petri auch zuerst im Jahre 1877 in London aufgetreten ist. Im ersten Satz machte sich anfangs leider mancher unreine hohe Ton bemerkbar — sei es infolge atmosphärischer Einflüsse oder einer Befangenheit des Künstlers. Mit zarter, natürlicher Empfindung spielte Herr Petri das Adagio. Es ist der schönste Satz des D-moll-Concerts, wie dieses das schönste unter den siebzehn Violin-Concerten Spohrs. „Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern." Vor fünfzig Jahren war der Spohr-Kultus in der Oper, im Quartett, in den Orchester- und Virtuosen-Concerten fast übereifrig geworden; Prag insbesondere schien förmlich verspohrt. Allmählich

ermüdete man an seiner monotonen Chromatik und weichen Sentimentalität und überließ ihn mit Unrecht völliger Vergessenheit. Manches schöne Stück könnten unsere Quartettspieler mit Erfolg wieder hervorziehen; Spohr trifft stets mit Sicherheit eine Saite unseres Fühlens, wenn man ihn längere Zeit nicht gehört hat. So erzielte denn auch Herr Petri mit seinem echt künstlerischen Vortrag des Spohrschen Concerts einen großen Erfolg.

---

## C. Francks „Seligkeiten“. Griegs „Olaf Trygvason“.

(1898.)

Übertrieben amüsant war es nicht, dieses dritte Gesellschaftsconcert. Von seinen beiden großen Novitäten für Soli, Chor und Orchester vermochte keine nachhaltig zu erwärmen; weder César Francks „Seligkeiten“, noch Griegs „Olaf Trygvason“. Für Grieg fühlt unser Publikum warme Sympathie, für C. Franck wenigstens achtungsvolle Neugierde. Die Auswahl trifft also kein Vorwurf. Es giebt eben Novitäten, welche uns nur vor der Aufführung interessieren.

Bei Lebzeiten besaß C. Franck in Paris nur einen mäßigen Anhang von Schülern und Verehrern, die ihm leidenschaftlich anhingen. Das große Publikum nahm wenig Notiz von seinen Werken; es ehrte dieselben, wie Faust die Sakramente, „ohne Verlangen“. Gerühmt und umworben sah er sich nur als Kompositionslehrer und Organist. Und dennoch komponierte er unausgesetzt, ein fleißiger, stiller

Mann, ohne weltlichen Ehrgeiz. Nach seinem Tode beeilte man sich in Frankreich, ihn zu feiern — genau wie früher Hektor Berlioz, dessen viel reicheres, glänzenderes Talent seine Landsleute noch geringschätziger behandelt hatten. Deutschland kennt erst seit allerjüngster Zeit einiges von Franck, namentlich dessen „Seligkeiten". In Wien erinnere ich mich eines einziges Stückes von ihm: ein Klavier-Trio, welches mehr Befremden als Vergnügen erregte. So war denn Franck bis zum vorigen Sonntag hier eine unbekannte Größe, ein Name, bei dem man sich nichts denken konnte. Auch von seinem Leben und seiner Persönlichkeit wußte man wenig.

César Franck, 1822 in Lüttich geboren, war als fünfzehnjähriger angehender Musiker nach Paris gekommen, um es nie wieder zu verlassen. Vier Jahre lang besuchte er das Pariser Konservatorium und errang im Klavier- und Orgelspiel, wie im Kontrapunkt die höchsten Auszeichnungen. Als er im April 1842 diese Lehranstalt verließ, verfügte er über keine andere Einnahmequelle als — die Arbeit. Das entmutigte ihn keineswegs. Er wurde Musiklehrer, welchem mühevollen Beruf er 40 Jahre lang mit unbeugsamer Energie treu geblieben ist. Feind jeder Reklame, anspruchslos und bis zur Schüchternheit bescheiden, hat Franck als Komponist nie nach wohlfeilen Erfolgen gestrebt, immer nur nach seinem Ideal, der „großen Kunst". In seinem Beruf blieb er zeitlebens ein schlicht bürgerlicher Arbeiter. Nachdem er bereits durch Sparsamkeit und Opfer seine Söhne in sichere Stellungen gebracht hatte, gab er, der Sechzigjährige, noch immer acht bis zehn Unterrichtsstunden täglich. Und seine Erholung an Sonn- und

Feiertagen? Da versah er gewissenhaft den anstrengenden Dienst als Organist in der neuen Clotildenkirche, wo Cavaillé-Col seine berühmte Orgel aufgerichtet hatte. In dieser Kirche, an der sein Herz hing, hat Franck, seit ihrer Einweihung, durch volle 32 Jahre gewirkt. Wenn er, ein unvergleichlicher und unermüdlicher Improvisator, die Tonfluten der Orgel entfesselte, schien sein ausdrucksvoller, schwärmerisch zurückgelehnter Kopf in Verklärung zu leuchten. Die Gleichgiltigkeit des Publikums entlockte ihm nie die leiseste Klage; wertvoll war ihm hingegen der Beifall seiner Schüler. Ihnen zeigte er, von den Ferien nach Paris zurückgekehrt, die erstaunliche Kompositions-Arbeit, die er auf dem Lande fertig gebracht. Franck war eine religiöse Natur und eifriger Katholik. Eine Woche vor seinem Tode übergab er dem Verleger 63 Kompositionen des Magnifikat (!) zum Preise der heiligen Jungfrau. „Ich werde, sobald ich gesund bin, daran noch weiterarbeiten," bemerkte er, „damit ich die Sammlung auf Hundert bringe." Das war ihm nicht mehr beschieden. Am 8. November 1890 entriß der Tod ihm die nimmermüde Feder.

C. Francks Ideal war der reinste Spiritualismus. Die religiöse Empfindung beherrscht nach dem Zeugnis seiner besten Schüler alle seine Werke. Sie nennen Francks Musik „die heiligste, trostvollste dieses Jahrhunderts". Die universale Bedeutung dieses Meisters abzuschätzen, bin ich außer stande, da ich von seinen größeren Werken eben nur „Les Béatitudes" kenne. Doch werden gerade diese einhellig für seine vollkommenste Schöpfung erklärt. Ein frommes Gemüt, ein reiner, hochstrebender Kunstsinn spricht sich darin aus. Dabei ein sicheres Beherrschen der musika-

lischen Formen und Mittel, insbesondere der harmonischen. Weit schwächer scheint mir die Originalität und der Reichtum seiner Erfindung. In den „Seligkeiten“ bedrückt uns eine außerordentliche, im weiteren Verlaufe unerträgliche Monotonie, welche von dem doppelten Mangel blühender Melodie und rhythmischer Lebendigkeit ausgeht. Diesen ermattenden Gesamteindruck verschuldet natürlich schon der von Franck gewählte Text, eine von Madame Colomb gedichtete Paraphrase der acht Seligsprechungen Christi in der Bergpredigt: Selig sind die Friedfertigen, Selig sind die Gerechten u. s. w. Da aber nur lauter tugendhafte Märtyrer, nicht aber Bösewichte und Gottesleugner selig gesprochen werden, so muß sich notwendig über diese acht „Seligkeiten“ ein einfärbig sanftes Himmelblau von Dulderschmerz und Trostsüßigkeit ausbreiten, welches die musikalische Wirkung unterbindet. In der richtigen Erkenntnis, daß er doch, wenigstens stellenweise, einiger Kontraste benötige, zieht Franck deren auch herbei; aber auf einem bedenklichen Umweg. Um die Friedfertigen selig zu nennen, schildert er zuerst rohe Krieger; vor dem Segensspruch über die Barmherzigen wüten die Unbarmherzigen, die Unterdrücker. Daß es ein falscher Kontrast ist, den „Armen im Geiste“ die nach „Gold lechzenden Habsüchtigen“ gegenüberzustellen, hätte ein Mann wie C. Franck doch fühlen müssen, wenn auch Madame Colomb es nicht gewußt hat. In der siebenten und achten Abteilung langt der Komponist nicht mehr aus mit derlei menschlichen Gegenfüßlern; er greift zu einer Figur, die heute nicht mehr den gewünschten Eindruck macht: zum Satan. Dieser erscheint hier mit seiner bewährten Hausmusik von Paukendonner, Beckengerassel

und Pikkolopfiffen und schnaubt prahlerische Gotteslästerungen, um sich schließlich wie ein geprügelter Hund zurückzuziehen. In der folgenden Abteilung beginnt er trotzdem von neuem seine bissige Attaque, wiederum mit demselben winselnden Rückzug. Es ist ihm aber beide Male nichts widerfahren, als daß er von ferne Christi Worte vernahm: „Selig sind die Friedfertigen, Selig sind die Gerechten!"

Es war keine glückliche, keine musikalisch haltbare Idee, die acht kurzen Sprüche aus der Bergpredigt zu einem ganzen langen Oratorium auszudehnen, worin die frommen Betrachtungen kein Gegengewicht finden in epischer Erzählung oder dramatischem Fortgange. In Liszts Oratorium „Christus" bilden die ersten zehn Verse der Bergpredigt (die Seligkeiten) nur eine Episode; in dieselben teilen sich ein Vorsänger (Bariton) und der sehr mannigfaltig behandelte Chor. Die Wirkung ist da eine bessere als bei Franck. Die Vorzüge der „Béatitudes" habe ich gerne hervorgehoben; es sind Vorzüge, welche die menschlich rührende Gestalt des Komponisten treu wiederspiegeln. Aber kaum ein Thema wüßte ich daraus zu nennen, das an sich durch eigenste melodische Schönheit und geistvoll lebendige Rhythmik sich uns unvergeßlich einprägen würde. Trotz der gewählten, oft genialen Harmonisierung ermüdet diese beschauliche Andacht, weil C. Franck für die Notwendigkeit wechselnder Rhythmik keine Empfindung zu haben scheint. Er verlangt gar nicht nach polyphoner Gestaltung; die Chorstimmen marschieren größtenteils in gleichem Schritt mit einander; selten, daß eine Achtelfigur die regelmäßigen vier Viertel unterbricht und das anhaltend langsame Tempo rechtzeitig einem schnelleren Pulsschlage weicht. Hie und da

scheint der Komponist selbst etwas besorgt ob der unheilvollen Monotonie seines Stils; er spart dann nicht mit greller Anwendung der Blechinstrumente samt Becken und großer Trommel. Damit aber trifft er das Übel nicht an der Wurzel. Man kann den mangelnden Blutumlauf in einem Körper nicht durch ein bißchen rote Schminke ersetzen. Aufrichtig bedauert der Hörer, daß einzelne schöne und erhaben gedachte, weihevoll klingende Stellen dieser Tondichtung nicht in einer wirksam kontrastierenden Umgebung stehen, vielmehr durch maßlose Ausdehnung und Wiederholungen ihre Wirkung einbüßen. Direktor R. v. Perger hat uns von Francks acht Seligkeiten nur vier (samt Vorspiel) gegeben und damit ganz recht gethan. Das Ganze wäre einfach unaushaltbar gewesen. Hat man doch selbst im letzten Pariser Konservatoriums-Concert nur die Hälfte der „Béatitudes“ aufgeführt, in der richtigen Erwägung, daß das Ganze die vernünftigen Grenzen eines Concertes überschreiten würde. Thatsächlich verlieren wir im Verlaufe dieses Oratoriums nicht bloß das lebendige Interesse, sondern geradezu die Fähigkeit weiteren aufmerksamen Zuhörens. Direktor Perger hat uns in César Franck eine neue interessante und bedeutende Bekanntschaft vermittelt. Wenn er sich in Wien nicht mit allen acht Seligkeiten hervortraute, so mochte er an die Worte des Evangeliums gedacht haben: „Selig ist, wer sich nicht an mir ärgert.“

Nach den niederdrückenden „Seligkeiten“ durfte man jedem darauffolgenden Stück ein halbgewonnenes Spiel prophezeien. Mehr rhythmisches Leben, mehr melodiöser Reiz und originellerer Ideengehalt waren von einer Novität Edward Griegs doch zu erwarten. Allein die Enttäu-

schung, welche wir an dessen „Olaf Trygvason" erlebten, war noch größer, als die nach Francks „Seligkeiten". Griegs Komposition ist eigentlich Bühnenmusik: drei Scenen aus einem unvollendeten Drama von Björnson. Niemand versteht die Handlung ohne das Textbuch; die Menge scenischer Vorgänge, die es in Klammern anführt, sehen wir im Theater, aber nicht im Concertsaal. Wer übrigens nicht eine strenge Prüfung aus der nordischen Mythologie bestanden hat, der versteht auch das Textbuch nicht. Die ganze erste Scene füllt eine Art liturgischer Sprechgesang eines offenbar an die norwegische Küste verschlagenen Rabbiners. Darauf folgt eine Beschwörung der „Wölwa". Sie schneidet Runen in einen Stab, wirft diesen dann ins Feuer, singt Geisterbeschwörungen und was des heiligen Schabernacks mehr ist, zu welchem ein riesiges Orchester das bekannte Hexeneinmaleins mit Pikkolopfiffen, chromatischem Geheul u. s. w. aufführt. Diese Frau Wölwa ist uns durchaus fremd; viel traulicher berührt uns eine bekannte Melodie in dem E-dur-Chor („Drei Nächte riefen wir"); es ist der zweite Teil unserer Volkshymne „Gott erhalte", eine sehr unerwartete Voranspielung auf das Kaiser-Jubiläum. Nochmals thut der unermüdliche Opferpriester seinen geweihten Mund auf, dann endlich halten wir bei der dritten Scene: tanzende Männer springen über das heilige Feuer und heben die Frauen hinüber. In der ganzen langen Kantate das einzige vergnügliche Stück; ein rascher Tanz in G-moll, Zwei-Viertel-Takt, der, schelmisch anklingend an den Göttercancan in Offenbachs „Orpheus", sich bis zum Taumel steigert. Dieses Schlußstück für sich allein wäre uns nicht unwillkommen erschienen als energische

Aufrüttelung aus dem doppelten biblischen und heidnischen Schlummer; so aber kommt die Erfrischung zu spät. Viele Zuhörer, die schon früher geflüchtet, haben sie nicht mehr erlebt, werden sie auch schwerlich wieder erleben, denn dieser „Olaf Trygvason" gehört zu den Kunstgenüssen, denen das Warnungstäfelchen anhängt: Einmal und nicht wieder!

---

## Tschaikowskys dritte Orchester-Suite.

Mit berauschendem Klangzauber ist Tschaikowskys dritte Orchester-Suite op. 55 gespielt und höchst beifällig aufgenommen worden. Das ist eine andere, unvergleichlich feinere Sorte russischen Musikcaviars, als die jüngst genossene von Rimsky-Korsakow. Keine Komposition mit einem schrittweis vorgezeichneten Zwangsprogramm und doch voll neuer poetischer Stimmungen, welche unserer aufhorchenden und nachträumenden Phantasie hinreichende Freiheit gönnen. Tschaikowskys „Suite" führt nur uneigentlich diesen Namen; sie hat Form und Umfang einer richtigen viersätzigen Symphonie. Der erste Satz, etwas an französische Manier erinnernd, ist eine idyllisch sanfte „Elegie". Darauf folgt „Valse mélancolique", ein wiegendes Allegro moderato von eigenartig exotischer Grazie; etwas herabsinkend im Trio. Dem effektvollen, aber rätselhaften Scherzo liegt wohl ein verschwiegenes Programm zu Grunde. Das Finale besteht aus zwölf geistreichen Variationen über ein echt russisches Thema, mit einer brillanten Polonaise als Schluß. Daß es in keinem dieser

vier Sätze ohne irgend eine Probe ausgesuchten Raffinements abgeht, versteht sich von selbst; Tschaikowsky liebt es namentlich, den Hörer durch langatmige Wiederholungen erst zu ermüden, dann mit einem plötzlich dreinschlagenden Effekt zu überrumpeln. Ein wunderlicher Quälgeist ist zum Beispiel das der Schlußpolonaise vorausgehende Maëstoso: ein 36 Takte langer Orgelpunkt auf Fis, über welchem unermüdlich alles Mögliche sich herumtreibt, was nur überhaupt schlecht klingt. Aber wie prächtig, in hellstem Sonnenglanz, erhebt sich daraus die majestätische Polacca! Wir hoffen, das durchwegs interessante, originelle Werk in der nächsten Saison wieder zu hören. Zwischen Tschaikowskys „Suite" und Mozarts „Haffner-Symphonie" in D-dur stand ein recht schwaches Violinconcert in H-moll von Saint-Saëns. Gespielt wurde es unübertrefflich von dem berühmten belgischen Geiger Emil Sauret, einem Schüler Bériots. In den zwanzig Jahren, seit wir Sauret zuletzt in Wien gehört, hat sein Ton nichts von seiner Süßigkeit, seiner Reinheit verloren; sein Geschmack scheint uns noch wählerischer, seine Bravour noch glänzender geworden.

---

## Brahms B-dur-Concert. — Scheherezade von Rimski-Korsakow. — Broschüre von F. Weingartner.

Der vorige Sonntag bescherte uns das alljährliche Concert des Pensionsvereines „Nicolai" der Philharmoniker. Nach Cherubinis Anakreon-Ouvertüre, deren Motive, Begleitungsfiguren und Instrumental-Effekte noch in

den Ouvertüren von Boieldieu, Isouard und Spontini („Vestalin“) leibhaftig nachtwandeln, hörten wir das Klavier-concert in B-dur von Brahms. Der junge schottische Pianist Friedrich Lamond, bewältigte dieses überaus schwierige Stück mit ausdauernder Kraft, verständnisvoller Hingebung und virtuosem, nur durch einen harten, stechenden Anschlag etwas beeinträchtigten Vortrag. Bekanntlich hat das B-dur-Concert, von der gewöhnlichen Form abweichend, vier Sätze, und zwar recht ausgedehnte. Mit Ausnahme des leichtfaßlichen, munter hinströmenden Finales, erfordert es ein sehr aufmerksam nachdenkendes Hören, das sich reichlich lohnt. Letzteres läßt sich der „Scheherezade“ von Rimsky-Korsakow schwerlich nachrühmen. Mit dieser russischen Symphonie haben die Philharmoniker unser jüngst ausgesprochenes Verlangen nach Novitäten erfüllt und zugleich bestraft. Die brillante Aufführung der „Scheherezade“ glich einer liebenswürdigen Rache. Ist das eine Musik! seufzten wir halblaut während des Finales. Ist das eine Musik? repetierte fragend das Echo von rechts und links in unserer Nachbarschaft. Rimsky-Korsakow, heute ein Mann von 54 Jahren, kommandiert die äußerste Linke der jungrussischen Schule. Vor zwanzig Jahren noch aktiver Offizier, zeigt er auch als Komponist erstaunliche Courage. Von seinen Orchesterwerken kennen wir in Wien nur die Legende „Sadko“, welche Rubinstein 1872 als Direktor unserer Gesellschaftsconcerte aufgeführt hat. Das vorgedruckte Programm — es ist charakteristisch für die ganze Richtung dieses Komponisten — lautete: „Sadko, ein berühmter Guslaspieler, wurde von seinen Reisegenossen während einer Meerfahrt über Bord geworfen, da ihn das

Los traf, dem die Weiterfahrt hindernden Seekönig geopfert zu werden. Vom Seekönig, der seine Tochter eben vermählt, in die Tiefe gezogen, muß Sadko durch sein Spiel das Fest verherrlichen. Die Macht seiner Töne bringt die Wasser in Aufruhr. Immer rascher wirbelt der Tanz, immer wilder steigert sich Sadkos Spiel — da, plötzlich reißen die Saiten, und ruhig wie vordem gleiten die Wellen des Meeres." Diese Komposition offenbarte eine Armut musikalischen Denkens und eine Frechheit der Instrumentation, wie sie uns früher nie vorgekommen. Dem Prinzip einer auf die äußerste Spitze getriebenen Programm-Musik ist Rimsky-Korsakow seither treu geblieben. Wie damals Rubinstein aus russischem Patriotismus, so bringen jetzt die Franzosen aus politischer Liebedienerei Korsakowsche Bildermusik in ihren Concerten. Da produzierte kürzlich Lamoureux eine entsetzlich lange Symphonie, betitelt „Antar". Dieser Antar hat die Seinigen verlassen, um allein auf den Ruinen von Palmyra zu leben. Während er die Wüste betrachtet, flüchtet eine Gazelle, von einem Raubvogel verfolgt, in seine Nähe. Der Einsiedler verscheucht den Raubvogel und schläft ein, nicht ahnend, daß das gerettete Tier die Fee Gül-Nazar gewesen. Sie verspricht zum Dank ihrem Retter die berauschendsten Genüsse des Lebens: Rache, Macht und Liebe. Diese Vorgeschichte bildet den „Inhalt" des ersten Symphoniesatzes. Die folgenden drei schildern nach einander die Wonnen der Rache, der Macht, der Liebe. Der Pariser Kritiker Boutarel urteilt, nachdem er dem Antar das Almosen „interessant" zugeworfen, das sei „Kunst für eine Generation, welche nach verzweifelten Aufregungen, nach zum Paroxismus gesteigerten Empfindungen verlangt".

Ähnliches gilt von der Programm-Symphonie „Scheherezade“, welche wir Sonntag gehört haben. Jeder der vier entsetzlich langen Sätze „erzählt“ ein Märchen aus 1001 Nacht. Das sonst beliebte, Takt für Takt erläuternde Programm fehlt diesmal. Der Komponist hätte die vier Märchen vollständig abdrucken müssen, was doch zu umständlich geraten wäre auf einem Concertzettel. Er begnügt sich also mit den Überschriften: 1. Das Meer und Sindbads Schiff. 2. Erzählung des Prinzen Kalender. 3. Der junge Prinz und die junge Prinzessin. 4. Fest in Bagdad. Das Meer. Das Schiff zerschellt an einem Felsen, auf welchem der eiserne Ritter steht. Der Inhalt dieser Geschichten aus 1001 Nacht ist leider meinem Gedächtnisse entschwunden, und weder könnte ich mit Bestimmtheit sagen, was der Prinz Kalender eigentlich erzählt, noch was für Schmerzen die Prinzessin hat, noch endlich warum das Fest in Bagdad stattfindet und ein eiserner Ritter auf dem Felsen steht. Nachdem die meisten Zuhörer sich offenbar in dem gleichen hilflosen Zustande befanden, so sprach aus allen Mienen die nervöse Unsicherheit, was uns denn eigentlich da vormusiziert werde? Das ist ja das Elend der streng ausgeführten Programm-Musik; erzählt uns das Programm nicht ganz detailliert, was ein jeder Symphoniesatz vorstellt, so wird die Komposition unverständlich; geschieht es aber, so wird sie lächerlich. Etwas anderes ist eine einfache Überschrift, die unsere Phantasie in bestimmter Richtung anregt, ohne sie zu knebeln, und etwas anderes ein detailliertes Programm. Wenn ein Komponist wie Rimsky-Korsakow es unternimmt, mit musikalischen Elementen nicht zu komponieren, sondern zu malen, zu dichten, zu erzählen,

zu philosophieren, so kann sein erklärender Vorreiter nicht redselig genug sein. Je genauer er aber diesen prosaischen Dienst thut, desto mehr fälscht er das Wesen der reinen Instrumental-Musik und erniedrigt ihre Würde. Wir wollen hören, was der Komponist uns zu sagen hat, und nicht, was der Prinz Kalender erzählt. In Bezug auf die musikalische Ausführung beobachtet der Komponist der „Scheherezade" abwechselnd zwei Methoden: entweder er ermüdet uns durch unaufhörliche Wiederholungen desselben Motivs, derselben Figur, oder er zerreißt unversehens den Zusammenhang durch plötzliche Kontraste und schleudert uns in jähem Wechsel der Takt- und Tonarten hin und her. Dabei fehlt diesem Feuerwerkskünstler innere Wärme und tiefe Empfindung; inmitten seiner Raketen bleibt er selber kalt und — wir auch. Die unerhörtesten Mittel und Instrumental-Kombinationen bietet er auf, um uns fremdartige Vorgänge unverständlich zu erzählen. Jene Deutlichkeit, welche nur das (gesprochene oder gesungene) Wort und die scenische Darstellung erreichen können, bleibt ihm versagt und die rein musikalische Befriedigung gleichfalls. Was bleibt also übrig? Eine Reihe von Instrumental-Effekten, die stellenweise originell, pikant und reizvoll, stellenweise erkünstelt und brutal klingen. Was bringt Rimsky-Korsakow nicht alles in Bewegung! Triangel, Tamburin, kleine Trommel, große Trommel, Tamtam, Becken, Harfen! Selbst gegen diesen Luxus wäre nichts einzuwenden, wenn damit künstlerische Zwecke erreicht, neue Ideen verkörpert würden. So aber, da wir in dem Klangtumult die schöpferischen Gedanken, ja die Seele vermissen, fühlen wir uns herabge-

zogen in die Sphäre der Kunstreitermusik oder, noch schlimmer, zu den Tanzunterhaltungen halbnackter Wilder.

Die Programm-Musik in ihrer ernsten künstlerischen Bedeutung ist von neuem und neuestem Datum. Was eine frühere Zeit an vereinzelten Tonmalereien besaß (Klavierstücke à la „Schlacht bei Leipzig“), war lediglich Spielerei, zum Ergötzen kleiner und großer Kinder. Erst Berlioz hat Programm-Symphonien von künstlerischer Bedeutung und großen Formen geschaffen. Seither hat die Mode, Orchesterwerken ein bestimmtes poetisches Programm zu unterlegen, sich ungemein verbreitet und festgesetzt, in Frankreich und Rußland nicht weniger als in Deutschland. Schon hat sie bei allen drei Nationen zu höchst unkünstlerischen, ja lächerlichen Ausartungen geführt. (Siehe Rimsky-Korsakow, Balakirew, Victor d'Indy, Richard Strauß.) Gegen dieselben ist jetzt ein enthusiastischer Anhänger der Liszt-Wagnerschen Richtung, von dem ich es am wenigsten erwartet hätte, aufgetreten: Herr Felix Weingartner. Was wir in Wien von seinen Kompositionen kennen, verkündet den extremen Zukunftsmusiker: das Orchestervorspiel zu „Malawika“ und die Lear-Ouvertüre, noch mehr das Progamm seines großen Mysteriums „Die Erlösung“, welches er vier Abende lang in einem eigens dafür zu erbauenden Theater aufführen will. Nach diesen Proben mußte Weingartners kürzlich erschienene Broschüre „Die Symphonie nach Beethoven“ sehr angenehm überraschen. Sie entwickelt geistreiche Ideen über Musik und treffende Urteile über Komponisten und das alles nichts weniger als polemisch; vielmehr sachlich, maßvoll, mitunter sogar warm und liebenswürdig. Hier will ich, im Zusammenhang mit

der „Scheherezade“, nur einige von Weingartners Aussprüchen über Programm-Musik mitteilen. Das thue ich um so lieber, als sie völlig mit den Ansichten übereinstimmen, welche ich vor 40 Jahren in meiner von den Wagnerianern stark angefeindeten Abhandlung „Vom Musikalisch-Schönen“ entwickelt habe. Weingartner ist so gerecht, selbst Berlioz und Liszt nicht zu schonen, wo er sie auf einem Mißbrauch der Programm-Musik betrifft.

Über das vorletzte Orchesterstück in Berlioz' Romeo-Symphonie — („Romeo am Grabe Juliens, Anrufung, Juliens Erwachen, Freudentaumel und die ersten Wirkungen des Giftes, Todesangst und Verscheiden der Liebenden“) — äußert Weingartner: „Berlioz hat hier versucht, die Einzelheiten der dramatischen Handlung durch melodische Bruchstücke, Accente, Akkordverbindungen und ausdrucksvolle Figurationen mit einer Deutlichkeit wiederzugeben, daß man sich die Fähigkeit zutrauen möchte, in jedem Takt den Vorgang verfolgen zu können. Dennoch ist der Eindruck dieses Tonstückes selbst bei der besten Wiedergabe ein durchaus verwirrender, ja stellenweise sogar ein lächerlicher. Der Grund liegt darin, daß der Musik hier eine Aufgabe gestellt ist, die sie nicht zu lösen vermag. Wäre nicht durch den Titel ein Hinweis auf den Vorgang des Dramas gegeben, so wüßten wir überhaupt nicht, was wir hörten, und hätten die Wirkung eines sinnlosen Tonkomplexes. Die Empfindung der Sinnlosigkeit wird aber auch nicht aufgehoben, wenn wir wissen, was wir uns vorzustellen haben.“ Weingartner beharrt dabei, „daß die Musik eine Kunst ist, die niemals durch Begriffe zu uns sprechen kann; daß sie ihrer Hoheit entkleidet wird, wenn ein Künstler ihr Be-

griffe unterschiebt, die sie uns nach Art des Wortes erklären soll; daß sie erniedrigt wird, wenn er sie sklavisch von Takt zu Takt an ein Programm bindet. Die Musik vermag die Stimmung, die seelische Disposition wiederzugeben, die ein Vorgang in uns erzeugt, nicht aber den Vorgang selbst zu schildern". Mit Recht verteidigt Weingartner nur jene Überschriften, durch welche die Phantasie bedeutsam angeregt, aber nicht ängstlich gefesselt wird. Diese Forderung glaubt er bei den meisten symphonischen Dichtungen von Liszt erfüllt zu sehen, verurteilt aber doch dessen „Ideale". Er sagt: „Wenn Liszt in seiner symphonischen Dichtung „Die Ideale" Bruchstücke des Schillerschen Gedichtes der Reihe nach musikalisch zu interpretieren und dann diese Interpretationen zu einem Satze zusammenzuschweißen versucht, ja so weit geht, in seiner Partitur über die einzelnen Musikstücke die Teile des Gedichtes zu schreiben, die er an den betreffenden Stellen vorgestellt wissen will, so daß eigentlich nur der mit der Partitur Bewaffnete wissen kann, was er sich gerade im Augenblick denken soll, und nicht einmal derjenige folgen kann, der die Teile des Gedichtes selbst vor sich hat, so wird die Musik, wie es in diesem Stücke thatsächlich der Fall ist, flügellahm ausfallen, weil sie sich nicht ihrem Wesen gemäß frei entwickeln kann, sondern von vornherein an die aufeinanderfolgenden Bruchstücke des Gedichtes, also an eine Reihe von Begriffen gebunden ist." Das sind, wie meine Leser wissen, keineswegs neue Wahrheiten. Aber daß gerade Weingartner, einer der mutigsten Feldherren im zukünftlerischen Heere, sie ausdrücklich bekennt und energisch verficht, das scheint mir ein bedeutsames und wertvolles Faktum. Weingartner

macht auf seinem kritischen Streifzug auch Halt bei seinem Collegen Richard Strauß, dessen symphonischer Dichtung „Also sprach Zarathustra" er dieselben Fehler nachweist, in welche Liszt in den „Idealen" verfallen ist. Die Zusammenfügung der einzelnen Musikbruchstücke, aus denen diese symphonische Dichtung besteht, erforderte Übergänge, um das Ganze nicht in einzelne Sätze aufzulösen. „Um diese Übergänge zu verstehen," fährt Weingartner fort, „ist man fortwährend genötigt, die zweifellos geistreichen Gedanken, die den Komponisten dabei geleitet haben, sowie die eventuellen Beziehungen zur programmatischen Vorlage Takt für Takt herauszugeheimnissen, daher auch hier der Eindruck von Musik im wahrsten Sinne des Wortes verloren geht." Weingartner gesteht offen seine Verwunderung darüber, wie „Zarathustra" als ein Höhepunkt des Straußschen Schaffens, ja sogar als ein Höhepunkt in der bisherigen Entwickelung der Musik gepriesen werden konnte. Für ihn sei der „Zarathustra" vielmehr „ein Merkzeichen, wie weit die Musik sich von ihrem eigenen Wesen abwenden könne". Dieser Ausspruch macht dem Geschmacke und dem Freimute Weingartners alle Ehre.

Im engen Zusammenhange mit diesen Ansichten stehen Weingartners Aussprüche über die Wagnerschen Leitmotive. Nicht gegen diese Leitmotive selbst wendet sich Weingartner als strenggläubiger Wagnerianer, wohl aber gegen deren Ausnützung von seiten der Erklärer. In der That haben die Leitmotive in „Tristan", „Nibelungenring" und „Parsifal" bereits eine kleine Litteratur von „Führern", einen förmlichen Industriezweig geschaffen. Es ist wirklich zum Totlachen, wenn man die armen Leute im Parquett be-

trachtet, wie sie nervös in Wolzogens Leitfaden vor- und nachblättern, welches von den neunzig Leitmotiven des „Nibelungenringes" jetzt eben vorüberhuscht: das Schwert-, das Drachen-, das Rachewahnmotiv, das Riesen- und Zwergenmotiv, das „Leitmotiv des matten Sigmund" oder was sonst noch? „Die Leitmotive mit ihren abenteuerlichen Benennungen," schreibt Weingartner, „und ihre Gefolgschaft, die Leitfaden, haben über Wagners Kunst mehr Verwirrung wie Aufklärung gebracht, denn sehr oft glaubte man die Werke genügend studiert zu haben, wenn man möglichst viel Leitmotive herausgefunden hatte; man verlor sich in Spitzfindigkeit und gedankenloser Gedächtnisarbeit, anstatt tiefere Erkenntnisse zu gewinnen." Diesem Gedankengang entspricht auch vollständig Weingartners Abneigung gegen die bei Orchester-Concerten jetzt üblichen Programmbücher. „Der intellektuelle Schaden, den sie dem Hörer zufügen, ist noch größer als der materielle Vorteil, den die Herausgeber einheimsen. Welchen Wert kann im Concert so ein zerstreutes Zuhören mit ungenügendem Nachlesen haben? Wer glaubt, die Programmbücher nicht entbehren zu können, der lese sie vor den Concerten, zu Hause, in Verbindung mit dem Studium der Partitur oder eines guten Klavierauszuges!"

Weingartners Urteile über unsere hervorragenderen Symphonie-Komponisten sind durchwegs ernst und aufrichtig, gewiß auch so weit gerecht, als es einer bestimmten Individualität gegenüber höchst verschiedenartigen Künstlernaturen möglich ist. Von Brahms spricht Weingartner mit höchstem Respekt, aber ohne Liebe. Mit dem Herzen ist er bei Bruckner, obwoh er ihm zahlreiche Irrtümer und Verstöße nachweist. Über Geschmack und Sympathie läßt sich nicht streiten, nicht richten.

---

## Alice Barbi für das Brahms-Monument.

Eine zarte Frauenhand hat zu dem Brahms-Denkmal den ersten Stein gelegt: Alice Barbi. Ihr Concert war die erste werkthätige Kundgebung für dieses edle Unternehmen. Brahms, so knorrig und unzugänglich er sich auch zeigen mochte gegen das schöne Geschlecht, das musizierende zumal, ist doch ein bevorzugter Liebling der Frauen gewesen. Sie haben ihn lebenslang mit zarter Sorgfalt umgeben, seine Musik tief ins Herz geschlossen und tapfer dafür gewirkt. Zwar ist er nicht wie in Mainz der Minnesänger Frauenlob von Mädchen zur letzten Ruhestatt getragen worden, aber Frauenhände und Frauenlippen sind es doch vor allen, die jetzt mit Sang und Saitenspiel den Ruhm des toten Meisters verbreiten. Blättern wir nur in den Wiener Concertprogrammen der jüngsten Zeit. Da hat das Damenquartett Soldat-Röger unter Mitwirkung von Fräulein Baumayer (mit dem Kammer-Virtuosen Mühlfeld) das Klarinett-Quintett und das Klarinett-Trio meisterhaft gespielt — zwei Spätwerke von Brahms, deren erstgenanntes schöner, das zweite schwieriger ist für Spieler und Hörer. Wie unter den Sängerinnen die Barbi, so schätzte Brahms unter den Pianistinnen zuhöchst die Baumayer, unter den Geigerinnen die Soldat als musikalisch denkende und empfindende Naturen. Zwei neueste, rasch berühmte Sängerinnen aus der Fremde, Camilla Landi und Marcella Pregi, schmückten ihre Concerte mit Brahmsschen Liedern, obgleich das Deutsche ihnen nicht an der Wiege gesungen ward.

Hans Richter hat die „Philharmonischen Concerte“

mit der F-dur-Symphonie eröffnet, mit der hinreißend gespielten „Akademischen Ouvertüre" beschlossen. Letztere ward seinerzeit von einigen Widersachern zu dem mißlungenen Versuche benützt, Brahms, den Gegner aller Programm-Musik, einer Inkonsequenz zu zeihen. Die Akademische Ouvertüre ist aber nichts weniger als Programm-Musik; sie erzählt keinen Vorgang, noch schildert sie Gemütsbewegungen, die einer Worterklärung bedürften. Als eine Dank- und Gelegenheits-Musik für das von der Königsberger Universität empfangene Ehrendoktorat hat Brahms diese Ouvertüre mit einigen allbekannten Studentenliedern durchflochten; sie erklingen hier als natürliche, man darf sagen notwendige Citate. Es verhält sich damit genau so wie mit Webers „Jubel-Ouvertüre", welche, eine Huldigung für den König von Sachsen, mit der Volkshymne „Heil dir im Siegerkranz" schließt; wie mit Schumanns Ouvertüre zu „Hermann und Dorothea" und der darin anklingenden Marseillaise; wie mit Haydns „Gott erhalte" in dem Kaiserquartett, oder mit Dvoraks Ouvertüre „Mein Heim", welche zwei patriotisch-böhmische Volkslieder citiert und durchführt.

Viel Neues und Anziehendes enthalten die in der Gegenwart veröffentlichten „Erinnerungen an Brahms" von Klaus Groth. Dem berühmten Dichter des „Quickborn" war Brahms durch jahrelange innige Freundschaft verbunden, obendrein durch Landsmannschaft. Brahms' Großvater und der Großvater von Klaus Groth haben in dem dithmarschen Flecken Heide in einer Häuserreihe gewohnt. Klaus Groth erinnert sich, wie sein Vater eines Morgens am Kaffeetische von dem plötzlich aufgetauchten

jungen Musiker in Hamburg vorlas. „Das muß der Sohn sein von meinem Schulkameraden Johann Brahms; der entlief dem Alten aus Leidenschaft für die Musik.“. Unser Johannes Brahms hat die Geschichte, wie sein Vater Musiker geworden, mit folgenden Worten ergänzt: „Aus reiner Leidenschaft zur Musik ist er zweimal dem elterlichen Hause entlaufen zum nächsten Stadtmusikus; erst das dritte Mal wurde er mit Segen, Bettzeug und Übrigem entlassen. (Ich kann meine Leidenschaft zur Musik nicht so gut beweisen!)“ Klaus Groth machte Brahms' persönliche Bekanntschaft 1856 in Düsseldorf; da ärgerte er sich, als Brahms, in einer Gesellschaft ans Klavier gebeten, nur Schubertsche Tänze spielte. Erst nach seiner Verheiratung geriet Klaus Groth tiefer hinein in die Musik, indem er fast jeden Abend mit seiner Frau vierhändig spielte. Da kamen sie auch ein Mal auf das B-dur-Sextett von Brahms. „Als wir das Werk durchgenommen hatten, sagte ich: So, Kind, ein Mann, der das geschrieben hat, kann nichts Unbedeutendes machen. Von nun an studieren wir alles von Brahms, was uns sonstweg paßt, so lange bis wir es verstehen.“ Schwer fielen ihm zunächst die größeren Gesänge, beispielsweise die Magelonenlieder. Groth hörte seine Frau ein und dasselbe Lied zehn, zwanzig Mal allmählich üben. Sie ließ nicht nach und er nicht, und so allmählich drang es durch, zuletzt bis zum Entzücken. Er erfand dafür den Ausdruck: „Zuerst geht es in die Wildnis, man erkennt nichts; dann merkt man, es ist ein Fußpfad; endlich erstaunt man: es ist ja eine neue große Straße ins ferne Land der Poesie.“ Die Erzählungen des (jetzt 79jährigen) Dichters schließen mit dem Bekenntnisse: „Die Musik bringt mir

noch den einzigen Sonnenschein, und wenn Brahms etwas von mir komponiert, so empfinde ich das immer wie die Verleihung eines Verdienstordens."

Von Brahms' wiederholtem Aufenthalt in der Schweiz lesen wir manches Interessante in dem „Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich". Musikdirektor F. Hegar citiert da einige sehr charakteristische Aussprüche über moderne Komponisten, wie wir sie übereinstimmend auch aus Brahms' eigenem Munde vernommen haben. Als Bülow sich mit Geringschätzung über Verdis Requiem geäußert hatte, ging Brahms zum Musikhändler Hugs, ließ sich den Klavierauszug geben und las ihn durch. Dann sagte er: „Bülow hat sich unsterblich blamiert; so etwas kann nur ein Genie schreiben." Als ein Freund mit etwas herablassender Geringschätzung über Mendelssohn sprach, ließ Brahms ihn ruhig ausreden und meinte dann: „Ja, ja, Mendelssohn ist der letzte große Meister gewesen." Daß Brahms für Straußsche Walzer schwärmte und für Bizets „Carmen", ist bekannt.

Nach dieser Abschweifung, kehren wir zurück zu dem Concert der Alice Barbi. Auf das schönste hat die berühmte Künstlerin damit ihre Verehrung für Brahms öffentlich bezeugt — ein Gefühl, das er aufrichtig erwiderte. Er schätzte die Barbi zuhöchst unter den Liedersängerinnen und ließ zu einer Zeit, da er nicht mehr gern öffentlich auftrat, sich nicht nehmen, sie in einem ihrer letzten Concerte selbst zu akkompagnieren. Alice Barbi hat, seit ihre Verheiratung sie von der Öffentlichkeit ferngehalten, nichts eingebüßt von dem sympathisch-seelenvollen Klang ihrer Stimme, nichts von dem geläuterten Kunstgeschmack und

der sich unmittelbar mitteilenden innigen Empfindung. Sie bot uns einen vollen Strauß Brahmsscher Lieder in sinniger Auswahl und Abwechslung. Von dem dunklen Grund schmerzlicher Resignation („Immer leiser wird mein Schlummer") oder der aufgewühlten Leidenschaft („Nicht mehr zu dir zu kommen") hoben sich wie hellfarbige Blumen das schalkhafte „Mädchenlied", „Therese", „Vergebliches Ständchen" und das „Rheinische Volkslied" ab. Die selige Stille der „Mondnacht" und der „Feldeinsamkeit" wich dem beglückten Aufjauchzen „Meine Liebe ist grün!" Für all diese wechselnden Stimmungen, heitere wie traurige, besitzt Alice Barbi die entsprechenden Töne und, man darf hinzusetzen, Mienen. Denn ohne die leiseste dramatische Aktion spiegelt ihr edles, bewegliches Antlitz die wechselnden Empfindungen jedes Liedes wieder. Als die schönsten Beispiele möchte ich das erschütternde „Immer leiser" und das naive „Vergebliche Ständchen" hervorheben — als Beispiele ihrer Kunst, nicht als Vorbilder für andere. Läßt sich doch das Eigentümlichste dieses Zaubers nicht von jeder beliebigen Sängerin erlernen oder nachahmen; dazu gehört außer der Intelligenz, Empfindung und Technik der Barbi auch ihr Gesicht mit seiner wunderbar mitspielenden Beredsamkeit und dem sprechenden schönen Auge. So hat denn die liebenswürdige und geniale Sängerin das Wiener Publikum ebenso stark, ja noch stärker gefesselt und entzückt, als bei ihrem ersten Erscheinen vor neun Jahren.

Gewiß wird das schöne Beispiel der Barbi bald Nacheiferung finden und das Brahmsdenkmal mächtig fördern. Tausende, die Brahms mit seinen Tondichtungen gerührt, beglückt, erhoben hat, werden, nachgezogen von der voran-

klingenden Silberstimme Alice Barbis, sich zusammenscharen, um die Gestalt des geliebten Toten in Marmor uns wieder aufleben zu lassen!

---

## Orchesterconcerte.

Goldmark 113. Psalm. Mozart Serenade. Verdi „Vier geistliche Stücke". Berlioz Sinfonie fantastique.

(1898.)

Direktor R. v. Perger brachte im ersten Gesellschafts-concert nur Novitäten zur Aufführung. Neu war zuerst der „113. Psalm", ein großes Stück für Chor und Orchester von Goldmark. Weshalb ließ man doch Goldmarks bekannten a capella-Chor „Wer sich die Musik erkiest" vorangehen? Wahrscheinlich als günstige Einführung des großen Unbekannten durch einen kleinen, bereits akkreditierten Freund des Hauses. Wenn die längere und künstlichere Komposition stets auch die bessere wäre, die schmerzvoll geborene auch die schönere, dann müßte der Psalm über die kurze Chorstrophe gewaltig triumphieren. Aber das Gegenteil traf ein. Das von Goldmark gewählte sechszeilige Gedicht Luthers „Wer sich die Musik erkiest" leitet den himmlischen Ursprung der Musik von „den lieben Engelein her, die selber Musikanten sein". Etwas von der naiven Herzlichkeit dieses Einfalls ist auch auf Goldmarks kleinen Chor übergeflossen. Er erfreut durch Klangschönheit und gedrungene Kürze. In dem „113. Psalm" arbeitet Goldmark mit größeren Massen und nach höheren Zielen. Eine kunstreiche Arbeit — aber mit dem fatalen Beigeschmack der „Arbeit". Der monotone Rhythmus und das uner-

sättlich wiederholte absteigende Dreiklangmotiv „Lobt Knechte" — sie lassen den Hörer nicht los, machen ihn stumpf und ungeduldig. Unter dem Druck des kontrapunktischen Geflechtes erstickt die freie Erfindung, vollends die individuelle Goldmarks. Glücklicherweise löst sich ganz zuletzt die herbe Kontrapunktik in einer Folge klarer, starker Akkorde; das mächtig erbrausende Hallelujah rettet den Eindruck des Ganzen. Weniger aus Sympathie für die Komposition als für den Komponisten erschöpfte sich das Publikum in anhaltendem Beifall und Hervorruf. Aber „die Knechte Gottes" lobten und riefen umsonst.

Die Nebelschleier des Goldmarkschen Psalms durchbrach wie goldener Sonnenschein Mozarts Orchester-Serenade in D-dur (Nr. 203 bei Köchl). Ein Mozart aus dem Jahre 1774 und dennoch eine Novität für uns! Zwischen drei Andantesätze, zierlich ausgeschmückt mit einem Violin- und einem Oboë-Solo, schieben sich zwei anmutige Menuette, worauf ein fröhliches Prestissimo den Reigen beschließt. Viel Neues, Bedeutendes kommt da freilich nicht zum Vorschein, wohl aber jene echt Mozartsche Grazie, die jetzt wieder anfängt, uns neu und bedeutend zu erscheinen. Die Serenade wurde entzückend gespielt.

Das Concert schloß mit Verdis „Quattro pezzi sacri", die in jüngster Zeit so viel von sich reden gemacht. Gewiß zählt es zu den größten, den schönsten Seltenheiten, daß ein 85jähriger Meister noch die Kraft und die Stimmung findet, Neues zu schaffen. Das hohe Alter Verdis ist's aber nicht allein, wodurch uns seine „Vier heiligen Stücke" merkwürdig sind; es dürfen viel Jüngere mit Neid

darauf blicken. Wie klangschön und innig empfunden fließt die neueste Musik dieses Alten aus seiner Seele! Die vier Stücke verbindet kein notwendiger Zusammenhang; sie stehen unabhängig neben einander. Man wollte aber bei einer Erstaufführung dieser Novität keines der vier Stücke der allgemeinen Neugierde entziehen. In Zukunft dürfte sich dennoch eine Teilung dieser Tetralogie für zwei Concertprogramme empfehlen; daß sie nicht mit der ersten Aufführung verschwinden werden, ist zweifellos. Auf die Neugierde wird dann die Zuneigung folgen.

Von den „vier heiligen Stücken“ erzielen „Stabat mater“ und „Te Deum“ die stärkste äußere Wirkung, wie schon ihr imposantes orchestrales Rüstzeug verrät. Einen noch reineren, vollkommeneren Eindruck verdanken wir jedoch den beiden kleineren, unbegleiteten Chören. Da ist zuerst das „Ave Maria“; ein weihevolles Gebet, zugleich ein musikalisches Curiosum. Verdi baut es auf einer als „scala enigmatica“ bezeichneten unregelmäßigen Tonleiter auf (c des e fis gis ais h c; und absteigend: c h ais gis f e des c). Zuerst erscheint sie als cantus firmus in ganzen Noten im Baß; die zweite Strophe bringt sie unverändert im Tenor, die dritte im Alt, die vierte endlich im Sopran. Über und unter dieser zwischen Dur und Moll schwankenden Skala bewegen die übrigen drei Stimmen sich in kunstvollem, dabei durchsichtigem Geflecht und ungequält interessanter Modulation. Noch anspruchsloser, einfacher giebt sich der bloß für Sopran und Alt gesetzte vierstimmige Chor „Laudi alla vergine Maria“. Der italienische Ausdruck für Frauenstimmen, „voci bianche“, wird hier vorbildlich für das verklärende weiße Licht, das über diesen

Tonfolgen leuchtet. Der Text ist Dantes „Paradies“ entnommen: der heilige Bernhard vermittelt dem Dichter durch die Gnade der Mutter Gottes den Anblick der Dreifaltigkeit. Abwechselnder Rhythmus und charakteristische Kombination sorgen dafür, daß in dem obendrein kurzen Stück die Monotonie der unbegleiteten Frauenstimmen nicht fühlbar werde. Die beiden größeren, mit vollem Orchester ausgerüsteten Stücke („Stabat mater“ und „Te Deum“) treten weniger enthaltsam auf, suchen hin und wieder den sinnlichen Effekt, oder gehen ihm doch nicht aus dem Wege. Sie verraten, bei aller Wärme und Ehrlichkeit der Empfindung, doch den Opernkomponisten, der starke Kontraste, wechselnde Farbenmischung und süße Melodien nicht entbehren kann. So, wenn im „Stabat mater“ (G-moll) gleich auf die erste Silbe von „Stabat“ alle Stimmen mit der scharf accentuierten Dissonanz cis losstürzen. Oder wenn auf das Wort „flammis“ über heulenden chromatischen Skalen der ganze Heerbann der Bläser aufgeboten wird, um schleunigst in ein tonloses Pianissimo zu versinken. Aber wie süß klingt das zarte Soloquartett „Eja mater, fons amoris“, und gegen den Schluß das seelenvolle „Fac ut animae donetur“! Noch ungleich breiter und reicher entfaltet sich das „Te Deum“ für vierstimmigen Doppelchor und Orchester, dem sogar (wie dem Stabat) die große Trommel nicht fehlt. Zu Anfang murmeln ohne Begleitung die beiden Chöre responsorienartig auf einem Akkord die Worte „Et Seraphim proclamant“ — darauf fällt „Sanctus!“ mit mauernerschütterndem Fortissimo ein. Der Schluß des Ganzen überrascht wieder durch den entgegengesetzten Effekt: anstatt eines mächtigen Abschlusses, den man er-

wartet, verhaucht das Stück in dem dürftigen Pianissimo eines Solo-Soprans. Auch das „Te Deum“ entbehrt nicht geistreicher Einzelheiten, ja genialer Blitze — als Ganzes steht es in musikalischer Abrundung und Natürlichkeit hinter den anderen Stücken entschieden zurück. Verdis neuestes Werk wird ohne Zweifel wegen „unkirchlichen“ Stils angegriffen werden. Nicht mutwillig, doch immerhin bedenklich sind dergleichen Anklagen; sie werden immer bedenklicher, je weiter die Zeit und mit ihr die Musik vorschreitet. Der Bruch, der im Begriff der Kirchenmusik liegt, indem die selbständige Schönheit der Musik nicht überall mit der weltverneinenden Strenge der Kirche vereinbar ist und entweder das eine oder das andere Moment die Oberhand gewinnt, konnte nur in dem Kindesalter einer noch wenig entwickelten Musik verdeckt bleiben. Dieser Konflikt regt sich naturgemäß immer häufiger und stärker mit dem wachsenden Reichtum der Musik und einer freieren religiösen Anschauung. Immer muß die Kirche oder muß die Musik etwas von ihren selbstherrlichen Ansprüchen aufgeben. Verdi, der Katholik, Italiener und geborene Opernkomponist, folgt in diesem Zwiespalt lieber der musikalischen Schönheit; wenigstens will er sie nicht unterjocht wissen. Er ist darum nicht weniger ehrlichen Glaubens als seine strengeren Kollegen im protestantischen Norddeutschland. Uns Süddeutschen dringt die klangschöne Frömmigkeit Verdis mehr zu Herzen als jene orthodoxe Kirchenmusik, welche dem sinnlichen Reiz, stolz abweisend, aus dem Wege geht. Der Geist, der aus Verdis neuesten geistlichen Gesängen spricht, stimmt völlig zu dem Charakter seines Requiems, das, reicher und bedeutender, gleichfalls

die religiösen Forderungen mit den modern musikalischen glücklich zu vereinigen trachtet. Ganz ohne Rest geht die Rechnung freilich niemals auf.

Im Philharmonischen Concert bildete die Schlußnummer: Berlioz' „Sinfonie fantastique“. Jedesmal wenn ich sie nach längerer Zeit wieder höre, fühle ich mich einige Stufen oder Treppenabsätze herabstürzen von meiner einstigen Jugendschwärmerei. So ist es mir auch am letzten Sonntag gegangen, und nicht mir allein. Robert Schumann, dessen begeisterte Kritik der Sinfonie fantastique seinerzeit die ganze musikalische Jugend revolutioniert hatte, hörte in späteren Jahren selbst nicht gerne davon sprechen. Auch bei der jüngsten vortrefflichen Aufführung fesselte die Symphonie nur durch Einzelheiten voll leidenschaftlicher Glut oder schmerzlicher Versenkung; sie interessierte als musikgeschichtlich epochemachende Erscheinung und erobernde Vormacht der modernsten Instrumentierungskunst. Als Ganzes hat sie ziemlich kalt gelassen, was sich durch das Mißverhältnis der dürftigen musikalischen Ideen zu der weitausgedehnten und zerfahrenen Form wohl erklärt. Berlioz pflegte im Gespräche gern zu betonen, er habe das Stück mit seinem Herzblut geschrieben. Ja, Blut ist ein besonderer Saft. Wir wollen damit erwärmt, belebt, aber nicht begossen werden.

Die „Sinfonie fantastique“ gehört zu den wenigen Beispielen einer fünfsätzigen Symphonie. In den meisten Aufführungen pflegte man früher den fünften Satz, den „Walpurgisnachtstraum“, wegzulassen und mit dem „Hinrichtungsmarsch“ zu schließen. Berlioz selbst hat es seinerzeit gethan in Wien und Prag. Für die musikalische

Totalwirkung erscheint mir diese Kürzung vorteilhaft; wir werden mit dem Eindrucke des einheitlichsten und originellsten Satzes entlassen, unverstört von dem wüsten Finale, in welchem Berlioz das liebliche Thema der Symphonie („la double idée fixe") verzerrt und verhöhnt, ähnlich wie Liszt im Scherzo seiner „Faust"-Symphonie das Gretchenmotiv. Die Aufführung dieses Finales bleibt jederzeit ein gefährliches Experiment; man unterzieht sich ihm von Zeit zu Zeit, mehr aus historischem Interesse als zu musikalischem Vergnügen. Direktor Mahler, ein beherzter Mann, läßt die „Walpurgisnacht" wieder aufleben. Er hat sie, die er schön nicht machen konnte, wenigstens so interessant und effektvoll als möglich gemacht und die stachelige Aufgabe als eminent feinfühliger und impulsiver Dirigent gelöst. Einen einzigen Vorteil habe ich — leider! — vor ihm voraus: ich habe als Student im Jahre 1846 die „Fantastique" noch unter Berlioz eigener Leitung gehört und allen Proben beigewohnt. Und so lebt mir in deutlicher Erinnerung, daß Berlioz das erste Allegro ein wenig langsamer, die Ballscene etwas lebhafter genommen hat. Daran liegt nichts. Die Tradition, an sich unsicher, kann nicht einen langen Zeitverlauf überdauern. Der Dirigent ebenso wie der Sänger und der Schauspieler darf und muß auf den Urtext zurückgehen. Und diesen hat Mahler mit der ihm eigenen Mischung von Genialität und Gewissenhaftigkeit aufgefaßt und ausgelegt. Die bewunderungswerte Aufführung der Symphonie konnte übrigens nicht verhindern, daß schon nach dem dritten und vierten Satz sich viele Zuhörer leise davonmachten. Das fünfte Rad an diesem Phantasiewagen bringt ihn unrettbar zu Fall. Wer nicht aus dem er-

klärenden Programm weiß, daß dieser barocke Teufelsspektakel sehr ernsthaft und tragisch gemeint ist, dem klingt er einfach lächerlich. Ja, man sah trotz des Programms viele überaus heitere Gesichter. Unleugbar ist der entscheidende Einfluß dieser Symphonie auf unsere neuesten Programm-Musiker; aber gerechterweise muß man zugestehen, daß weder Tschaikowsky noch Liszt, weder Richard Strauß noch Weingartner in grausamer Malerei so weit gegangen sind, wie ihr Ahnherr Berlioz in diesem Finale.

---

## Brahms und Dvorak.

(Dezember 1898.)

Die Philharmoniker eröffneten ihr jüngstes Concert mit Brahms' D-dur-Symphonie. Zur Zeit von Mendelssohns Direktion der Gewandhaus-Concerte gab es in Leipzig viel Zeitungsstreit, ob eine Symphonie am Anfang oder am Ende des Programms zu stehen habe. „Zu Anfang", behaupteten die einen, weil nur da noch unverbrauchte Empfänglichkeit für ein großes, mehrsätziges Werk vorhanden sei. „Zu Ende", meinten die anderen; müssen wir doch nach dem Gesetz der Steigerung vom Kleineren zum Größeren aufsteigen und den Haupteffekt für den Schluß sparen. So brachte man denn für jede Ansicht vernünftige Gründe. Bülow wußte sogar in einem excentrischen Beispiel beide zu vereinigen, indem er Beethovens Neunte Symphonie im selben Concert als erste und als letzte Nummer aufführte. Immerhin blieb es in Leipzig wie

anderwärts Sitte, mit der Symphonie zu schließen. Das ist meistens richtig, nicht immer; es gilt dafür kein absolutes Gesetz. Der Charakter der einzelnen Stücke und ihr Verhältnis zu einander muß hier von Fall zu Fall entscheiden. Herrn Direktor Mahler leitete ein richtiges Gefühl, als er mit der Brahmsschen Symphonie anfing und hierauf erst Dvoraks Novität „Heldenlied" und die Ouvertüre zum „Sommernachtstraum" folgen ließ. Es geschah im eigensten Interesse dieser Symphonie, deren edler Gedankengehalt und kunstvoller Aufbau sich immer und überall durchsetzt, die aber an sinnlichem Reiz und glänzender Farbenwirkung zurücksteht hinter den beiden Tondichtungen von Dvorak und Mendelssohn. Vor diesen gespielt, entgeht Brahms Orchester-Kolorit jeder Vergleichung; nach ihnen würde es wohl etwas dumpf erscheinen. So stand denn in diesem ungewöhnlich angeordneten Programm alles an rechter Stelle und mit der größtmöglichen Wirkung.

Ein glückliches Zusammentreffen oder Zusammenfügen hat die beiden Orchesterwerke von Brahms und Dvorak dicht aneinander gereiht. Hand in Hand gingen hier die beiden Meister, die im Leben einander so aufrichtig geschätzt und neidlos gerühmt haben. Ohne Widerspruch beherrschen sie heute alle ernsten Concertprogramme. Unsere einheimischen Quartettgesellschaften bringen Brahms und Dvorak; außerdem genießt ersterer die Vorliebe Joachims, letzterer jene des Böhmischen Streichquartetts. Brahms' symphonische Werke finden ihre glänzendste Vertretung in den Philharmonischen, seine Chorstücke in den Gesellschafts-Concerten. Seine D-dur-Symphonie, die ihre erste Aufführung vor 20 Jahren unter Hans Richter feierte, hat

seitdem nicht nachgedunkelt, im Gegenteil. Mahler dirigierte sie mit sichtlicher Liebe und Sorgfalt; man fühlte, daß nicht bloß das Werk, sondern auch der Meister ihm ans Herz gewachsen sei. Brahms hat den Dirigenten Mahler überaus hochgeschätzt und seine Berufung nach Wien mit überzeugtem Eifer, wenngleich ohne Erfolg, schon vor Jahren betrieben. An diese vortreffliche Aufführung der D-dur-Symphonie wird sich am nächsten Sonntag eine von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete große Brahms-Aufführung reihen, die uns das „Schicksalslied", das „Triumphlied" und das zweite Klavierconcert in Aussicht stellt. Das Erträgnis dieser Aufführung kommt dem Brahms-Denkmal zu statten. Die pietätvolle Huldigung der Wiener, welche sich in den Sammlungen für das Brahms-Denkmal ausdrückt, ist etwas so Natürliches, Reines und Schönes, daß zu verwundern wäre, wenn nicht irgend welche neidische Stimme sich dagegen erhöbe. Sie kommt seltsamerweise aus England und gehört einem Londoner Klavierlehrer und Komponisten Namens Algernon Ashton. In Wien weiß man von ihm nichts weiter, als daß er ein Heft Tänze Brahms verehrungsvoll gewidmet hat. Dieser Herr fragt nun sehr aufgeregt, mit welchem Recht man an ein Brahms-Monument denken könne, bevor noch Richard Wagner und Schumann, die früher gestorben, in Marmor verewigt sind? Ja, antworten wir ihm, wenn man mit den Standbildern streng chronologisch vorgehen und zuerst sämtliche früher verstorbene große Künstler monumental erledigen wollte, da bekäme die Stadt das Aussehen einer versteinerten Geschichte der Musik. Zunächst hat jedes Land, jeder Ort an seine eigenen

großen Künstler zu denken. Wenn in Stettin die Statue Karl Loewes, in Zürich die Nägelis, wenn demnächst in Zittau das Standbild Marschners, in Zwickau Schumanns sich erheben, so rügt doch kein Vernünftiger, daß man dort nicht zuvor Monumente für Bach und Händel, Mozart und Beethoven errichte. In erster Linie entscheidet doch die innige lokale Zusammengehörigkeit. Wien hat seine Ehrenschuld an die großen Meister entrichtet, welche hier gewirkt haben bis an ihr Lebensende — Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert — nun wüßte ich wirklich nicht, an wen jetzt die Reihe käme, wenn nicht an Brahms! Weder Schumann noch Wagner verknüpft ein engerer persönlicher Zusammenhang mit Wien. Seltsam klingt es freilich, daß Wagner, 16 Jahre nach seinem Tode, noch immer kein Monument hat, weder in seiner Geburtsstadt Leipzig, noch in den großen Vororten seiner Wirksamkeit: Dresden, München, Bayreuth. Jede dieser Städte rühmt sich ihres Vorrechtes und möchte die anderen zurückdrängen; aber es wird mehr geredet als gehandelt. Wie heißt es doch bei Heine? „Und da keiner wollte, daß der andere für ihn zahle — zahlte keiner von den beiden." Also Herr A. Ashton, der beflissene Verehrer des lebenden Brahms, agitiert jetzt als Widersacher des verewigten. Wem wir in Wien ein Denkmal errichten, das geht England und vollends Herrn Ashton gar nichts an. Wir werden uns gewiß auch nicht einmischen, wenn die dankbaren Engländer in Ermangelung eines größeren den „Mikado"-Komponisten Sullivan durch eine Reiterstatue im Hydepark verewigen.

Unversehens sind wir vom Wege des philharmonischen

Programms abgewichen, das uns zunächst zu Dvoraks „Heldenlied“ führt. Mahlers Vermittelung danken wir es, daß Dvorak die erste Aufführung seiner noch nachgedruckten neuesten Orchester-Komposition Wien zugewendet hat. Die Aufschrift „Heldenlied“ bezeichnet Charakter und Stimmung des Werkes; der Form nach ist es eine „symphonische Dichtung“ im Sinne Liszts und spielt sich in Einem fortlaufenden Satze ab, welcher mehrere in Tonart, Tempo und Ausdruck kontrastierende Teile ohne scharfe Abgrenzung in sich faßt. Eigentliche Programm-Musik ist das „Heldenlied“ ebensowenig wie Beethovens „Eroica“, an die es durch seinen Namen erinnert. Dvorak zwingt dem Hörer keine detaillierte Gebrauchsanweisung auf, wie bei seinen symphonischen Dichtungen „Wassermann“, „Mittagshexe“, „Spinnrad“, welche diesen Notbehelf leider nicht entbehren können. Das „Heldenlied“ ist in der Hauptsache rein musikalisch verständlich und wirksam, wenn auch einige Mittelglieder uns unklar geblieben sind. Auslegerkünste werden sich wohl auch an dem „Heldenlied“ zu schaffen machen — wie viele Erklärungen hat nicht schon die „Eroica“ erlebt und erlitten! An einen bestimmten Helden (wie Beethoven an Napoleon) will Dvorak dabei durchaus nicht gedacht haben, nicht einmal an einen des böhmischen Landtages. Nach einer „authentischen Mitteilung“ des Concertprogramms haben wir bei dem „Heldenlied“ (czechisch: „Piseu bonatyrská“) weniger an einen Kriegshelden, als an einen slavischen Rhapsoden oder Barden zu denken. Die Tondichtung gemahnt also an die Schicksale oder die Entwickelung eines Geisteshelden, ohne daß die wechselnden Stimmungen bestimmte Vorgänge wiederspiegeln müßten.

Ein trotziges, rasch abreißendes Hauptmotiv in B-moll, das wir das Heldenthema nennen können, durchzieht in mancherlei Wandlungen das ganze Stück, das sich charaktervoll und farbenfrisch vor uns ausbreitet. Wie schön bettet sich das klagende Adagio zwischen zwei kampfmutige Allegrosätze; wie wohlthuend löst sich das bis zum Zerreißen gespannte Pathos in dem volkstümlich anklingenden, reizenden Allegretto in E-dur! Und dann, alle Orchestermächte aufjagend, die siegesfrohe Schlußstretta! Eine ausführlichere Schilderung und Beurteilung des Werkes vermöchte ich heute nicht zu geben; ist mir doch nach einmaligem Hören in dem packenden Gesamteindruck manche Einzelheit und ihre Beziehung auf das Ganze entgangen. Die sanften lyrischen Partieen haften mir als die schönsten im Gedächtnisse. In dem „Heldenlied" glänzt die Kunst kontrapunktischen Verwebens mehrerer Motive, die rhythmische Abwechslung, die originelle Modulation, endlich die im Zarten wie im Starken gleich klangvolle Instrumentierung, der ich nur — um doch etwas auszustellen — eine weniger betäubende Mitwirkung des Blechs und der Lärminstrumente gewünscht hätte. —





# Denksteine.





## Robert Schumann in Endenich.

Mit ungedruckten Briefen von ihm.

I.

Es ist bald ein halbes Jahrhundert her, daß Robert Schumann (am 24. Oktober 1850) sein Amt als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf antrat. Man weiß aus seinen Briefen, wie er während der beiden ersten Jahre sich dort wohl und zufrieden gefühlt und nur über die ungewohnte Anstrengung des Dirigierens geklagt hat. Bekannt ist aber auch, daß bald ein qualvoller Zustand nervöser Überreizung immer beunruhigender sich seiner bemächtigte, daß er an Wahnvorstellungen litt, von Stimmen und Tönen verfolgt wurde und endlich in einem Anfall überwältigenden Angstgefühles plötzlich das Haus verließ und sich von der Rheinbrücke ins Wasser stürzte. Gerettet und nach Hause gebracht, erholte er sich bald, doch war dieses rasche Sichselbstwiederfinden nicht von Dauer. Schumann fühlte sich von der nervösen Überreizung, welche seinen Geist zu umschleiern begann, so sehr beängstigt, daß er selbst in eine Heilanstalt gebracht zu werden verlangte. Da sein Zustand in der That unausgesetzte Überwachung notwendig machte, führte

man Schumann am 4. März 1854 in die Privatheilanstalt des Dr. Richarz in Endenich bei Bonn, welche er bis zu seinem Tode (29. Juli 1856) nicht mehr verlassen hat.

Über den Zustand Schumanns während dieses Aufenthaltes in Endenich sind, wie ich häufig wahrzunehmen Gelegenheit hatte, sehr irrige Vorstellungen verbreitet. Es ist begreiflich, daß der Gedanke an eine solche Heilanstalt bei den meisten Menschen gleich die gräßlichsten Bilder heraufbeschwört. Sie entsprechen aber keineswegs immer der Wahrheit. Nichts ist unrichtiger, als sich Schumann als einen Kranken vorzustellen, in dem jeder Funke von Denkvermögen ausgelöscht, jeder mit seiner Umgebung ihn verbindende Faden abgerissen ist, wie bei dem unglücklichen Lenau, dessen Anblick den Freunden sich als die furchtbarste Erinnerung lebenslang eingeprägt hat. Nichts dergleichen bei Schumann. Mild und freundlich, ja mitteilsamer als in manchen gesunden Tagen unterhielt er sich mit den ihn besuchenden Freunden Brahms und Joachim; er musizierte, las, schrieb Briefe und komponierte. Seine Krankheit äußerte sich nicht in den erschreckenden Formen der Exaltation oder des vollständigen Stumpfsinnes, sondern als eine tiefe Ermüdung, eine melancholische Abspannung, die vorübergehend in Gedankenflucht abirren mochte.*) Nicht vergessen kann ich die schönen Worte, die

---

*) Als authentisches Zeugnis citiere ich einen mir vorliegenden ungedruckten Brief des Direktors der Heilanstalt, Dr. Peters, an Frau Clara Schumann:

„Endenich, 1. April 1854.

Es freut mich, Ihnen mitteilen zu können, daß sich das bessere Befinden und ruhigere Verhalten Ihres Herrn Gemahls seit Montag gehalten hat. Noch immer sehr ruhebedürftig, brachte er den größten

Ferdinand Hiller am Grabe seines Freundes sprach: „Dein müder Geist! Zu viel hattest du ihm abverlangt. Was in geweihter Stunde dem dankbar Empfangenden zu teil werden mag, das forderteft du als ein Recht jeden Augenblicks. Lange gehorchte er willig — und wer vermöchte zu sagen, wie er sich mit dir entzweite? Ach, vielleicht war es nur ein kurzes Schmollen, wie es ja zwischen den besten Freunden vorkommt, und nur unseren blöden Augen erschien es wie ein Zerwürfnis, und ihr seid wieder im besten Einvernehmen und lächelt über alles, was wir hier von euch sprechen, und lächelt milde und verzeiht es uns!"

Ich denke, es müßte allen Verehrern Schumanns, dieses großen Künstlers und herrlichen Menschen, willkommen sein, ein tröstlicheres Bild von seinen letzten Tagen zu empfangen. Dieses freundlichere Bildnis kann ihnen niemand getreuer liefern, als Schumann selbst in den Briefen, die er aus der Heilanstalt an seine Frau, an Brahms und Joachim schrieb. Mir war's beim Lesen dieser Briefe oft

---

Teil des Tages, ausgenommen der Zeit, die er nach seinem Wunsche zum Spazierengehen verwendet, meist schlummernd auf dem Sofa, noch lieber aber auf dem Bette zu. Anfälle von Ängstlichkeit sind in dieser Periode gar nicht bemerkt worden, und haben sich ebensowenig die früheren Gehörstäuschungen eingestellt. Im Ganzen war er milde, freundlich, ziemlich unbefangen, aber kurz bei der Unterhaltung. Gewaltthätig gegen seinen Wärter, wie dies in der ersten Zeit wohl vorgekommen, ist er nicht gewesen, im Gegenteile zeigte er sich wohlwollend gegen denselben, sprach sein Bedauern aus, ihm früher viele Unruhe gemacht zu haben, und machte gestern, als er sich bei ihm nach dem Datum erkundigte, einen Scherz in Bezug auf den 1. April. Auf seinen Spaziergängen sucht er häufig Veilchen. Sein Aussehen ist besser, Appetit und Schlaf sind sehr gut."

zu Mut, als blickte mich der Schumann aus alter Zeit mit seinen milden Augen an und spräche mit seiner wohlbekannten stillen, freundlichen Stimme. Es sind unschätzbare Beiträge zur Kenntnis Schumanns, tief gemütvolle Klänge aus seinem Herzen. Rührender als in diesen Endenicher Briefen kann die zärtliche Liebe zur Gattin, zu den Kindern, zu den Freunden, endlich zu seiner Kunst sich nicht aussprechen. Wie dankbar zeigt sich Schumann für jedes kleine Liebeszeichen, das seine Clara ihm sendet; wie unermüdlich erinnert er sie an gemeinsam Erlebtes in glücklicheren Tagen; wie eifrig bespricht und rühmt er die Kompositionen seiner beiden jungen Freunde Joachim und Brahms!

War es nicht längst eine Pflicht, diese Zeugnisse von Schumanns letztem Denken und Fühlen und damit ein verklärtes, geläutertes Bild des Verewigten seiner großen, ihm liebevoll anhängenden Gemeinde zu überliefern? Es sind sieben Briefe Schumanns an seine Frau, vier an Brahms und einer an Joachim, welche ich hier mit Zustimmung der beiden letztgenannten Freunde und der ältesten Tochter Schumanns, Fräulein Marie Schumann, zum ersten Male veröffentliche. Die Briefe liegen mir zur Hälfte im Original vor, zur andern in Abschriften von der Hand Claras und Brahms. Ich habe mir keine Veränderung daran erlaubt, nur einzelne, offenbar in der Eile ausgelassene Worte in Klammern suppliert.

Den zunächst hier folgenden Briefen an Clara schicke ich einige notwendige Erläuterungen voraus.

Schumanns Hochzeitstag war der 12. September, Claras Geburtstag der 13. September; darum äußert

Schumann in seinem ersten Briefe vom 14. September seine Freude darüber, daß seine Frau ihm „gerade an solchem Tag“ schrieb. Das Zusammentreffen wichtiger Kalendertage hat Schumann immer als bedeutungsvoll empfunden. So preist er im zweiten Briefe „die Freudenbotschaft, daß Clara ihm gerade im Juni einen Knaben geschenkt“. Der 10. Juni war Schumanns Geburtstag. Der Knabe, dessen Geburt ihm gemeldet ward, erhielt nach Schumanns Wunsch den Namen Felix, in Erinnerung an Mendelssohn „den Unvergeßlichen“! Sein Taufpate war Brahms. Mendelssohn selbst hatte den ältesten Sohn Schumanns, Ludwig, aus der Taufe gehoben. Es war ein eigener Aberglaube Schumanns, daß es nicht gut anschlage, wenn das Kind den Namen seines Paten erhalte. Felix Schumann ist in jungen Jahren an der Lungentuberkulose gestorben und hat seinen Vater nie gesehen. Er war poetisch veranlagt; eines seiner Gedichte: „Meine Lieb' ist grün“, ist durch Brahms' Komposition (op. 63, Nr. 5) berühmt geworden. Ferdinand, Schumanns zweiter Sohn, hat den Feldzug vom Jahre 1870 mitgemacht und ist infolge der Kriegsstrapazen gestorben. Der älteste von den drei Söhnen, Ludwig, siechte viele Jahre lang in einer Heilanstalt, wo ihn endlich im Januar 1899 der Tod erlöste. Von den Töchtern Schumanns ist Julie als die Gattin eines italienischen Conte gestorben. Die jüngste Tochter, Eugenie, lebt in London als Klavierlehrerin. Die beiden älteren, Marie (die treue Begleiterin und Pflegerin ihrer Mutter) und Elise, verehelichte v. Sommerhoff, leben in Frankfurt a. M.

Die am Schlusse des ersten Briefes erwähnten Variationen über ein Thema in Es-dur haben eine merkwürdige

Geschichte, die nur den nächsten Freunden Schumanns bekannt geworden. Eines Nachts, zu Anfang Februar 1854, war Schumann plötzlich aus seinem Bett aufgestanden und hatte Licht verlangt, da ihm Franz Schubert ein Thema geschickt habe, das er sogleich aufschreiben müsse. Über dieses Thema in Es-dur begann er bei schon anbrechender Krankheit Variationen zu komponieren. Es war an dem unglückseligen 27. Februar, als er mitten im Aufschreiben der fünften, stürmisch bewegten Variation plötzlich aufsprang, barhaupt das Haus verließ und sich in den Rhein stürzte. Aus den Fluthen gerettet und heimgebracht, setzte er sich sofort schweigend an seinen Schreibtisch und schrieb an der Variation weiter, genau wo er aufgehört hatte. Die Variationen sind nicht gedruckt, nur das Thema ist in den Supplementband seiner gesammelten Kompositionen aufgenommen. Dasselbe Thema hat eine rührende Auferstehung und Verklärung erlebt in den vierhändigen Variationen op. 23 von Brahms.

Die anderen in demselben Brief erwähnten Schumannschen Kompositionen sind: Der Balladencyklus „Vom Pagen und der Königstochter", op. 140, und das Johann Brahms gewidmete Concert-Allegro in D-moll, op. 134. — Die „Gesänge in der Frühe", deren Manuskript Schumann verlangt, sind keine Lieder, sondern fünf Klavierstücke, op. 123, „der hohen Dichterin Bettina gewidmet". — Das im dritten Brief vorkommende plattdeutsche Wort „Läuschen" (aus Fritz Reuters „Läuschen un Rimels" bekannt) hat Joachim in der gedruckten Ausgabe seiner „Drei Stücke für Violine und Piano" (op. 5) durch Ballade ersetzt. „Das Thema, was du variirtest" (im vierten Brief) bezieht sich

auf die „Variationen über ein Thema von Robert Schumann, ihm gewidmet von Clara Schumann“ (op. 20). Über dasselbe Thema in Fis-moll hat auch Brahms seine Variationen, op. 9, geschrieben und Clara Schumann zugeeignet. Von diesen Brahmsschen Variationen spricht Schumann auch in den späteren Briefen.

Die Freunde, nach denen Schumann sich erkundigt, sind: der Komponist Woldemar Bargiel, ein Stiefbruder Claras, dann der ausgezeichnete Concert-Dirigent J. H. Verhulst im Haag (geboren 1816, gestorben 1891), ferner Lindhult, Gesanglehrer in Köln, Julius Otto Grimm, königlicher Musikdirektor in Münster, endlich Ernst Adolph Becker (nicht F. A. Becker, wie Schumann ihn irrtümlich in der Widmung der „Nachtstücke“ nannte), geboren 1798 in Dresden, gestorben 1874, Untersuchungsrichter beim Bergamte („Bergschreiber“) in Freiberg. Er war Schumanns intimer Freund, insbesondere Vertrauter in dessen Herzens- und Verlobungsgeschichte mit Clara Wieck. Schumanns „Glückwunsch zu der Ernennung in Holland“ bezieht sich auf das Ehrendiplom von der Amsterdamer Musikgesellschaft „Maatschappy tot Bevordering der Toonkunst“.

Die „Tagesfolge im August: Clara, Aurora, Eusebius“ (im fünften Brief) bedeutet auch eine von Schumanns pietätvollen Kalender-Erinnerungen. Der Name Clara fällt auf den 12. August, Eusebius auf den 14. August. Die „Aurora“ und ihre spezielle Bedeutung für Schumann konnte ich nicht entdecken.

In dem letzten Briefe vom 6. Januar 1855 spricht Schumann von Brahms' Balladen, op. 10. Daß er die

dritte Ballade (Intermezzo, H-moll $^6/_8$) als „dämonisch“ bezeichnete, während Clara darin Engel erblickte, welche durch den blauen Himmel ziehen, machte seine Umgebung sofort ängstlich, und die Absicht, Schumann aus der Heilanstalt herauszunehmen, wurde wieder aufgegeben. Brahms selbst neigt mehr zu der Anschauung Schumanns als zu jener Claras über den Charakter des Stückes. Ich lasse nun die Briefe Schumanns folgen.

## Briefe von Robert Schumann an seine Frau.

Endenich, den 14. September 1854.

Wie freute es mich, geliebte Clara, deine Schriftzüge zu erblicken! Habe Dank, daß du gerade an solchem Tage schreibst und du und die lieben Kinder sich meiner noch in alter Liebe erinnern. Grüße und küsse die Kleinen! O könnt ich euch ein Mal sehen und sprechen; aber der Weg ist doch zu weit. So viel möchte ich von dir erfahren, wie dein Leben überhaupt ist, wo ihr wohnt und ob du noch so herrlich spielst wie sonst, ob Marie und Elise immer vorschreiten, ob noch auch singen — ob du noch den Klemmsschen Flügel hast, wo meine Partituren-Sammlung (die gedruckten) und die Manuskripte (wie das Requiem, des Sängers Fluch) hingekommen sind, wo unser Album, das Autographen von Goethe, Jean Paul, Mozart, Beethoven, Weber und viele an dich und mich gerichtete Briefe enthielt, wo die Neue Zeitschrift für Musik und meine Korrespondenz? Hast du noch alle an dich von mir geschriebenen Briefe und Liebeszeilen, die ich dir von Wien nach Paris schickte? Könntest du mir vielleicht etwas Interessantes schicken, vielleicht die Gedichte von Scherenberg, einige ältere Bände

meiner Zeitschrift und die musikalischen Haus- und Lebensregeln? Dann fehlt es mir noch an Notenpapier, da ich manchmal etwas an Musik aufschreiben möchte. Mein Leben ist sehr einfach, und ich erfreue mich immer wieder an der schönen Aussicht nach Bonn, und wenn ich da bin, an dem Siebengebirge und an Godesberg, an das du dich auch noch erinnern wirst, wie ich in der stärksten Sonnenhitze, am „Pagen" arbeitend, von Krampfanfällen angefallen wurde. Dann möchte ich wissen, liebe Clara, ob du vielleicht für meine Kleidung gesorgt und ob du manchmal Cigarren gesandt? Es liegt mir viel daran, es zu wissen. Schreibe mir noch Genaueres über die Kinder, ob sie noch von Beethoven, Mozart und aus meinem Jugendalbum spielen, ob auch Julie das Spiel fortsetzt und wie sich Ludwig, Ferdinand und die liebenswürdige Eugenie zeigen. O wie gerne möchte ich dein wundervolles Spiel einmal hören! War es ein Traum, daß wir im vorigen Winter in Holland waren und daß du überall so glänzend aufgenommen, namentlich in Rotterdam, und uns ein Fackelzug gebracht wurde, und wie du in den Concerten das Es-dur-Concert, die Sonaten aus C-dur und F-moll von Beethoven, Etuden von Chopin, Lieder ohne Worte von Mendelssohn und auch mein neues Concertstück in D so herrlich spieltest. Erinnerst du dich noch eines Themas in Es-dur, was ich in der Nacht einmal hörte und Variationen darüber schrieb; könntest du sie mir beilegen und vielleicht etwas von deinen Kompositionen mit?

So viele Fragen und Bitten hab' ich — könnt' ich zu dir und sie dir aussprechen. Willst du den Schleier über Dieses oder Jenes, worüber ich dich gefragt, werfen,

so thue es. So leb' denn wohl, geliebte Clara und ihr lieben Kinder, und schreibt mir bald. Dein alter getreuer
Robert.

Endenich, 18. September 1854.

Geliebte Clara!

Welche Freudenbotschaften hast du mir wieder gesandt, daß der Himmel dir einen prächtigen Knaben und im Juni geschenkt, die liebe Marie und Elise dir zu deinem Geburtstag mit den „Bildern aus Osten" zu deiner und meiner Überraschung vorgespielt, Brahms, den du freundlich und verehrungsvoll grüßen wollest, ganz nach Düsseldorf übergesiedelt — welche Freudenbotschaften! Wenn du wissen willst, welches mir der liebste Name, so errätst du ihn wohl, der Unvergeßliche! Freude hat es mir gemacht, daß die gesammelten Schriften vollständig und das Violoncell-Concert, die Violin-Phantasie, die Joachim so herrlich gespielt, und die Fughetten erschienen. Kannst du mir, da du es mir so liebevoll anbietest, Eines oder das Andere schicken? Schreibst du Joachim, so grüß' ihn. Was haben Brahms und Joachim komponiert? Ist die Ouvertüre zu Hamlet [von Joachim] erschienen, hat er seine andere vollendet? Du schreibst mir, daß du im Klavierzimmer die Stunden giebst. Welche sind denn die jetzigen Schülerinnen, welche die besten? Strengst du dich nicht so sehr an, liebe Clara?

Abends 8 Uhr. Eben komme ich von Bonn zurück, immer Beethovens Statue besuchend und von ihr entzückt. Wie ich vor ihr stand, erklang die Orgel in der Münster-

kirche. Ich bin jetzt viel kräftiger und sehe viel jünger aus, als in Düsseldorf. Nun möchte ich dich um etwas bitten, daß du Herrn Dr. Peters schreibst, mir manchmal an Geld zu geben, was ich wünsche, und ihm wieder ersetztest. Oft bitten mich arme Leute, und dann dauerts mich. Sonst ist mein Leben nicht so bewegt, als früher. Wie war das sonst ganz anders! Gieb mir doch Mitteilung über das Leben unserer Anverwandten, Freunde und Freundinnen in Köln, Leipzig, Dresden und Berlin, über Woldemar, Dr. Härtel, du kennst sie Alle.

Nun möchte ich dich an Manches erinnern, an vergangene selige Zeiten, an unsere Reise in die Schweiz, an Heidelberg, Lausanne, an Vevey, an Chamouny, dann an unsere Reise in den Haag, wo du das Erstaunlichste leistetest, dann an die nach Antwerpen und Brüssel, dann an das Musikfest in Düsseldorf, wo meine vierte Symphonie zum ersten Male und am dritten Tage das A-moll-Concert von mir, so herrlich von dir gespielt, mit glänzendem Beifalle, die Rhein-Ouvertüre mit weniger glänzendem, aufgeführt. Erinnerst du dich auch, wie in der Schweiz zum ersten Male die Alpen in aller Pracht sich zeigten, der Kutscher in etwas scharfen Trab geriet und du etwas ängstlich wurdest. Über alle unsere Reisen, auch über die, die ich als Schüler und Student gemacht, habe ich kurze Notizbücher — oder viel besser — willst du mir die Freude machen, einen Band deiner Tagebücher zu senden und vielleicht eine Abschrift von den Liebeszeilen, die ich dir von Wien nach Paris geschickt? Hast du noch das kleine Doppelporträt (von Rietschel in Dresden)? Du würdest mich dadurch sehr beglücken. Dann spreche ich dir den Wunsch

aus, mir die Geburtstage der Kinder mitzuteilen, sie standen im blauen Büchlein.

Nun will ich noch an M. und E. [Marie und Elise] schreiben, die mich so herzlich angesprochen.

Adieu, herzlichste Clara, vergiß mich nicht, schreibe bald deinem Robert.

Endenich, 26. September 1854.

Welche Freude, geliebte Clara, hast du mir wieder durch deinen Brief und die Sendung gemacht und das Doppelbild. Meine Phantasie war durch die vielen schlaflosen Nächte sehr verwirrt, nun seh' ich dich wieder in deinen edlen ernsten Zügen.

Was du über — — schreibst, hat mich aufs herzlichste erfreut. So auch über Brahms und Joachim und Beider Kompositionen. Das wundert mich, daß Brahms kontrapunktische Studien treibt, was ihm gar nicht ähnlich sieht. Joachims drei Stücke, für Klavier und Viola, möchte ich kennen lernen; erinnerst du dich „Läuschen", für Violine und Pianoforte, dieses furchtbaren Stückes! Auch Woldemar grüße vielmals.

Des Bildnisses Brahms von Laurens kann ich mich noch besinnen, meines aber nicht. Dank für die Mitteilung der Geburtsjahre der Kinder; welche Taufzeugen für den Kleinsten und in welcher Kirche soll er getauft werden? Schreibe mir mehr von den Kindern und von dir, herzlich geliebte Clara. Dein Robert.

Endenich, 10. Oktober 1854.

Herzliebste Clara! Welche Freudensendung hast du mir wieder gemacht! Dein Brief mit Juliens ihrem, die Kom-

position von Brahms über das Thema, was du variirtest und die drei Bände des A. B'schen [Arnim Brentano] Wunderhorns, meines Lieblingsbuches, aus dem ich Vieles komponiert, und namentlich das „Wenn ich ein Vöglein wär'" in die Genovefa aufgenommen. Erinnerst du dich, wie dann Golo immer kühner und zu dem Liede in anderen Weisen singt?

Nun habe herzlichen Dank für die Abschrift der kleinen Verse, die ich dir aus Wien nach Paris geschickt. Das Umkehrrätsel von Roma (Amor) gefällt mir noch sehr. Ich wünschte manchmal, daß du mich am Flügel phantasieren hörtest; das sind meine schönsten Stunden. Die Variationen von Brahms muß ich noch genauer kennen lernen; ich schreibe selbst an ihn.

Könnte ich vielleicht durch deine Güte das Manuskript der „Gesänge der Frühe" noch ein Mal zur Ansicht bekommen? Wie steht es mit dem Verlage des Concertstückes in D mit Orchester, das du in Amsterdam so wunderschön spieltest, und des zweiten spanischen Liederspieles?

Nun nimm, geliebte Clara, meinen Glückwunsch zu der Ernennung in Holland, das ist das älteste Diplom, das ich erhalten. Schreibst du an Verhulst, so grüße ihn. Wer ist Herr Lindhult? Ich glaubte, ihn früher in Düsseldorf gesehen zu haben; er sprach nicht viel, schien aber viel in sich zu tragen. Herrn Grimms erinnere ich mich auch sehr gut, wir waren ja immer mit Brahms und Joachim in der Eisenbahn-Restauration (in Hannover); grüße ihn und vor allem auch Fräulein Leser. An Brahms schreibe ich selbst, wie auch Marien und Julien. Meine Fußwanderungen bestehen noch immer nach Bonn,

mich an der reizenden Aussicht nach dem Siebengebirge erlabend; weißt du noch, wie wir den Drachenfels bestiegen und einem würdigen Geistlichen begegneten? Wir hatten Mühe, gegen den Strom und auf die Insel Nonnenwerth zu kommen. Nun lebe wohl, geliebte Clara, grüße Alle, die sich meiner erinnern. Dein Robert.

12. Oktober 1854.

Ich empfange eben deinen neuen herzlichen Brief mit dem Daguerreotyp von Mariechen, das mir noch immer in der Erinnerung vorschwebt. Auch für die Cigarren nimm meinen Dank, wie für den vierten Band des Wunderhorns. An das englische Schachspielbuch gedenke ich auch sehr gerne, und es freut mich, einige noch unaufgelöste Spiele zu lösen. Die Brahmsschen Variationen bewundere ich immer mehr. Willst du den beifolgenden Brief ihm übergeben? Es freut mich auch, daß du von Becker in Freiberg Nachrichten empfangen und auch Aussicht hast, von Härtel wegen des thematischen Verzeichnisses meiner Kompositionen Nachricht zu erhalten. Nun muß ich dir auch sagen, wie mich auch deine Variationen immer mehr entzücken und deines herrlichen Spiels dieser und meiner erinnern. Des Gedichtes an dich, liebe Clara, in meinen Schriften gedenke ich auch gerne, auch des Tages im August, wo . . Tagesfolge Clara, Aurora, Eusebius sich folgen und ich dir durch Becker meinen Verlobungsring sendete. Erinnerst du dich an Blankenburg, wo ich dich an deinem Geburtstage einen Diamantring in einem Blumenstrauß suchen ließ und du einen der Diamanten in Düsseldorf verlorst und ihn Jemand wiederfand! Das sind selige Erinnerungen.

Schreibe mir noch mehr, teure Clara, von den Kindern. Ludwig wurde das Sprechen immer sehr schwer, aber vom Ferdinand wüßte ich es nicht. Und schreibe recht bald und immer so fröhliche Nachrichten. Dein in alter und neuer Liebe ergebener Robert.

Aus einem Briefe vom 27. November 1854.

Die Variationen von Johannes haben mich bei der ersten Durchsicht gleich und bei tieferer Erkenntnis immer mehr entzückt. An Brahms schreib ich selber noch; hängt sein von de Laurens gezeichnetes Bild noch in meinem Studierzimmer? Er ist einer der schönsten und genialsten Jünglinge. Mit Entzücken erinnere ich mich des herrlichen Eindrucks, den er das erste Mal durch seine C-dur-Sonate und später Fis-moll-Sonate und das Scherzo in Es-moll machte. O könnte ich ihn wiederhören! Auch seine Balladen möcht' ich.

6. Januar 1855.

Nun wollte ich dir, meine Clara, auch ganz besonders für die Künstlerbriefe danken und Johannes für die Sonate und Balladen. Die kenn' ich jetzt. Die Sonate — ein Mal erinnere ich mich sie von ihm gehört zu haben — und so tief ergriffen; überall genial, tief, innig, wie Alles in einander verwoben. Und die Balladen — die erste wunderbar, ganz neu; nur das doppio movimento wie bei der zweiten versteh' ich nicht, wird es nicht zu schnell? Der Schluß schön-eigentümlich! Die zweite wie anders, wie mannigfaltig, die Phantasie reich anzuregen; zauberhafte Klänge sind darin. Das Schluß-Baß-Fis scheint die dritte Ballade einzuleiten. Wie nennt man die? D ä m o n i s c h —

ganz herrlich und wie's immer heimlicher wird nach dem pp. im Trio; dieses selbst ganz verklärt und der Rückgang und Schluß! Hat diese Ballade auf dich, meine Clara, wohl einen gleichen Eindruck hervorgebracht? In der vierten Ballade wie schön, daß der seltsame erste Melodieton zum Schlusse zwischen moll und dur schwankt und wehmütig in dur bleibt. Nun weiter zu Ouvertüren und Symphonien! Gefällt dies dir, meine Clara, nicht besser als Orgel? Eine Symphonie oder Oper, die enthusiastische Wirkung und großes Aufsehen macht, bringt am schnellsten und auch alle anderen Komposition vorwärts. Er muß.

Nun grüße Johannes recht und die Kinder, und du, meine Herzensliebste, erinnere dich deines in alter Liebe ergebenen Robert.

## II.

Die folgenden Briefe Schumanns an Brahms und Joachim bedürfen nur weniger Erläuterungen. Brahms hatte auf die Nachricht von Schumanns Erkrankung sofort seinen Wohnsitz in Düsseldorf genommen, um in dieser schweren Prüfungszeit Frau Clara und ihren Kindern trost- und hilfreich zur Seite zu stehen. Schumann hatte zuerst an dem jungen Brahms das große Talent erkannt und anerkannt — jetzt bekam die Familie Gelegenheit, sein Herz kennen zu lernen. Brahms war der häufigste und willkommenste Besucher in Endenich; er kam wöchentlich ein- auch zwei Mal zu dem Kranken, der mit zärtlicher Liebe an ihm hing. Sein Erscheinen wirkte offenbar freundlich beruhigend auf Schumann, mit dem er von dessen Angehörigen und über Musik sprach, auch vierhändig spielte.

Sonst gestattete der Arzt nur sehr selten nahen Freunden den Zutritt zu Schumann, dem jede Aufregung sorgsam fernzuhalten war. Clara selbst durfte ihn erst ganz kurz vor seinem Tode sehen, als er nicht mehr sprechen konnte. Joachim schreibt mir bei Übersendung des letzten Schumann-Briefes: „Ich habe Schumann drei Mal in Endenich besucht; das erste Mal hatte ich trostreiche Eindrücke, es war ganz sein freundlicher Blick, das liebreiche, tieftreue Auge, wie es uns auch aus so vielen seiner Notenreihen, von schönen Welten träumend, entgegenleuchtet. Er sprach viel und hastig freilich, frug nach Freunden und musikalischen Vorgängen und zeigte mir alphabetische Register von Städtenamen, die er emsig zusammengestellt. Als ich fort wollte, nahm er mich noch geheimnisvoll in eine Ecke (obwohl wir unbeobachtet waren) und sagte, daß er sich von da wegsehne; er müsse von Endenich weg, denn die Leute verständen ihn gar nicht, was er bedeute und wolle. Es schnitt mir ins Herz! Zum Abschiede begleitete er mich noch ein Stück auf die Chaussee und umarmte mich dann. (Ein Wärter war in der Ferne gefolgt.) Die beiden weiteren Male schwand leider jeder Hoffnungsschimmer; zusehends hatte er auch körperlich wie geistig abgenommen. In fieberhafter Erregung blätterte er in seinen älteren Kompositionen, mit zitternden Händen auf der Klaviatur sie verstümmelt wiedergebend, — herz- und ohrenzerreißend! Der herrliche Mann muß maßlos gelitten haben."

Die in Schumanns Briefen vorkommenden Kompositionen von Brahms sind die Balladen op. 10, das Scherzo op. 4, die Sechs Gesänge op. 3, endlich die bereits gegen Clara wiederholt erwähnten Variationen in Fis-moll,

op. 9. Die zehnte derselben (poco Adagio) enthält die „Erinnerung, von welcher Clara schrieb“, nämlich eine Erinnerung an jenes Thema von Clara Wieck, das Schumann seinen poetischen „Impromptus“, op. 5, zu Grunde gelegt hat. Neben Brahms war es Joachim, auf dessen schöpferische Begabung Schumann große Stücke hielt. Die von Schumann so warm belobten und schön charakterisierten Variationen von Joachim sind als op. 10 bei Breitkopf erschienen.

Die Klavierbegleitungen zu Paganinis Capriccios, von Schumann in Endenich niedergeschrieben, befinden sich als Manuskript im Besitz Joachims. „Sie sind,“ wie dieser mir schreibt, „ganz einfach harmonisch gehalten, ganz klar in der Schrift und logisch.“ Wir haben uns darunter keineswegs eine Fortsetzung der beiden Hefte „Studien nach Capriccios von Paganini für Klavier“ von Schumann, op. 9 und 10, zu denken, welche überwiegend freie, selbstständige Erfindung sind.

Jan Albert von Eycken (geboren 1822 in Holland), nach dem Schumann sich bei Joachim erkundigt, hat von 1854 bis zu seinem Tode (1868) als Organist an der reformierten Kirche in Elberfeld gewirkt. — Elisabeth Kulmann, deren Gedichte Schumann verlangt, stammte aus einer deutschen Familie im Elsaß, war 1808 in Petersburg geboren und starb daselbst schon im Jahre 1825. Schumann, der für ihre (von K. F. Großheinrich 1857 herausgegebenen) Gedichte eine schwärmerische Vorliebe empfand, hat von ihr in Düsseldorf „Mädchenlieder“ für zwei Sopranstimmen (op. 103) und „Sieben Lieder“ (op. 104) komponiert.

Das von Clara an Schumann „im Original“ geschickte Gedicht von Friedrich Rückert war gleichsam ein Dank des Dichters für die von Robert und Clara Schumann gemeinsam herausgegebenen zwei Liederhefte (op. 37) aus Rückerts „Liebesfrühling“. Das wenig bekannte Gedicht darf wegen seiner intimen Beziehung auf Schumann und als ein Virtuosenstück Rückertscher Reimkunst hier wohl ein Plätzchen finden.

## An Robert und Clara Schumann.

Lang ist's, lang,
Seit ich meinen Liebesfrühling sang;
Aus Herzensdrang,
Wie er entsprang,
Verklang in Einsamkeit der Klang.

Zwanzig Jahr'
Wurden's, da hört' ich hier und dar
Der Vogelschar
Einen, der klar
Pfiff einen Ton, der dorther war.

Und nun gar
Kommt im einundzwanzigsten Jahr
Ein Vogelpaar,
Macht erst mir klar,
Daß nicht ein Ton verloren war.

Meine Lieder,
Singt ihr wieder,
Mein Empfinden
Klingt ihr wieder,
Mein Gefühl
Beschwingt ihr wieder,
Mich, wie schön
Verjüngt ihr wieder:
Nehmt meinen Dank, wenn auch die Welt,
Wie mir einst, ihren vorbehält.

## Briefe von Robert Schumann an Brahms.

Endenich, 27. November 1854.

Lieber! Könnt' ich selbst zu Ihnen, Sie wieder zu sehen und zu hören und Ihre herrlichen Variationen, oder von meiner Clara, von deren wundervollem Vortrage mir Joachim geschrieben. Wie das Ganze so einzig abrundet, wie man Sie kennt in dem reichsten phantastischen Glanz und wieder in tiefer Kunst, wie ich Sie noch nicht kannte, verbunden, die Thema hie und da auftauchend und sehr geheim, dann so leidenschaftlich und innig. Das Thema dann wieder ganz verschwindend, und wie so herrlich der Schluß nach der vierzehnten, so kunstreichen in der Sekunde kanonisch geführten, die fünfzehnte in Ges-dur mit dem genialen zweiten Teile und die letzte. Und dann hab' ich Ihnen, theurer Johannes, zu danken für alles Freundliche und Gütige, was Sie meiner Clara gethan; sie schreibt mir immer davon. Gestern hat Sie, wie Sie vielleicht wissen, Bände meiner Kompositionen und die Flegeljahre von Jean Paul zu meiner Freude geschickt. Nun hoffe ich doch auch von Ihnen, wie mir Ihre Handschrift ein Schatz ist, sie bald in anderer Weise zu sehen. Der Winter ist ziemlich lind. Sie kennen die Bonner Gegend, ich erfreue mich immer an Beethovens Statue und der reizenden Aussicht nach dem Siebengebirge. In Hannover sahen wir uns zum letzten Male. Schreiben Sie nur bald Ihrem verehrenden und liebenden R. Schumann.

Endenich, 15. Dezember 1854.

Theurer Freund! Könnt' ich zu Weihnachten zu euch! Einstweilen hab' ich durch meine herrliche Frau Ihr Bild

empfangen, dein wohlbekanntes, und weiß die Stelle recht gut in meinem Zimmer, recht gut — unter dem Spiegel. Noch immer erhebe [ich mich] an deinen Variationen; viele möcht' ich von dir und meiner Clara hören; ich beherrsche sie nicht vollständig, namentlich die zweite, die vierte nicht im Tempo, die fünfte auch nicht; aber die achte (und die langsameren) und die neunte — — Eine Erinnerung, von der mir Clara schrieb, steht wohl S. 14, woraus ist sie? Aus einem Lied? — und die zwölfte — — o könnt' ich von euch hören! Clara hat mir auch das Gedicht von Rückert an uns gesandt, das Original; das thut mir leid, obgleich es mich sehr erfreut, da sie es aus dem Album genommen hat. Sie schrieb mir auch von Balladen von dir; was ist denn von dir während unserer Trennung erschienen? Das Scherzo nicht? Gewiß. Wie würde es mich freuen, wenn ich von deinen neuen etwas kennnen lernen. Schreibe mir bald wieder, lieber Johannes, und auch von unseren Freunden. Daß die in Hamburg sich an mich erinnert haben, hat mich sehr erfreut. Könnt' die Stadt, die ich eine zeitlang nach dem Brand gesehen, wieder sehen. Jetzt wirst du wohl in Düsseldorf wieder sein; seit Hannover haben wir uns nicht gesehen. Das waren wohl fröhliche Zeiten. Über meine Mädchen Marie, Elise, Julie und ihre bedeutenden Talente freue ich mich sehr gern. Hörst du sie manchmal? Lebe wohl, du treuer Freund; sprecht von mir und schreibt weiter. Dein innig ergebener

Robert Schumann.

Endenich, 11. März 1855.

Teurer Freund!

Haben Sie Dank für die Sendung. Die Binde paßt

gut. Und die „Signale" haben mir viel Freude gemacht. Ich schrieb es schon an Clara und Joachim, daß mir das Alles neu war. Wie kommts, daß gerade der jetzige Jahrgang 1855 so unvollkommen ist? Nur die Nr. 6, 8, 10, 11 und eben bekomme durch Kreuzcouvert 12.

Ich habe in Absicht, so bald als möglich an Dr. Härtel zu schreiben und ihm Einiges anzubieten. Ich weiß nicht genau, ob die Stücke für Violoncello und Pianoforte „Phantasiestücke" heißen. Über Eines, das letzte, bin ich im Zaudern, obgleich es mir das Bedeutendste scheint; es geht aus D-dur, das erste Trio in A-dur mit wunderbaren Bässen (das Violoncell klang sehr gut, die Violine aber nicht). Ich wollte euch bitten, mir das Stück von Fuchs abschreiben zu lassen und mir schicken. Dann möchte ich Dr. Härtel wegen der Balladen angehen und ihm sagen nach der Wahrheit, in aller Bescheidenheit, wenn es noch Zeit ist. Das Scherzo war auch ein Stück, das gedruckt [werden] mußte, aber eines Ihrer schwersten im Tempo. Ich habe es neulich nach Genüge, wie ich wollte, ausgeführt. Und die Trios! Und der Schluß! Scherzo! Ist keine Sonate in Fis-moll mehr da, d. h. zum Leihen? Wollen Sie Clara an die Capricci von Paganini erinnern, daß sie mir sie bald sendet und, wenn ich bitten darf, Notenpapier (12liniges, eigentlich 12fünfliniges). Ich freue mich sehr darauf. Bei Simrock in Bonn ist jetzt der vierhändige Klavierauszug zur Festouvertüre über das Rheinweinlied erschienen. Meine Frau schrieb mir, daß sie vielleicht jetzt noch einen neuen Band binden könne. Nach der Opusnummer 123 müßte sie zum Anfang kommen; aber auf dem Rücken die Opuszahlen, die fortlaufen.

Der Spaziergang neulich war nicht weit, er hätte viel ferner sein müssen. Ganz fort von hier! Uber ein Jahr, seit dem 4. März 1854 ganz dieselbe Lebensweise, und dieselbe Aussicht nach Bonn. Wo anders hin! Überlegt es euch! Benrat ist zu nah, aber Deutz vielleicht, oder Mühlheim.

Schreibt mir bald! Sie sagen, ich möchte mich Ihrer, lieber Johannes, manchmal erinnern — manchmal von Früh bis Abends. So, auf baldiges Wiedersehen Ihr R.

Endenich, März 1855.

Ihre zweite Sonate, Lieber, hat mich Ihnen wieder viel näher gebracht. Sie war mir ganz fremd; ich lebe in Ihrer Musik, daß ich sie vom Blatte halbweg gleich, einen Satz nach dem andern, spielen kann. Dem bring' ich Dankopfer. Gleich der Anfang, das pp., der ganze Satz — so gab es noch nie einen. Andante und diese Variationen und dieses Scherzo darauf, ganz anders, als in den anderen, und das Finale, das Sostenuto, die Musik zum Anfange des zweiten Teiles, das Animato und der Schluß —, ohne Weiteres einen Lorbeerkranz dem anderswo her kommenden Johannes. Und die Lieder, gleich das erste, das zweite schien ich zu kennen; aber das dritte — das hat (zum Anfang) eine Melodie, wo gute Mädchen schwärmen, und der herrliche Schluß. Das vierte ganz originell. Im fünften Musik so schön — wie das Gedicht. Das sechste von den anderen ganz verschieden. Die Melodie-Harmonie auf Rauschen, Wipfeln, das gefällt mir.

Nun haben Sie Dank für die Besorgungen, für die Capricci von Paganini und das Notenpapier. Einige (fünf)

harmonisiert' ich schon. Es scheint aber die Arbeit schwerer, als meine freie Bearbeitung von früher. Der Grund ist, in der Violine liegt so oft der Baß nach seiner Weise. Jedenfalls würden meine älteren Piano-Solo-Arrangements mir die jetzige Arbeit sehr erleichtern. Kennen Sie, lieber Johannes, die Variationen für Pianoforte und Viola von Joachim genau? Haben Sie sie vielleicht gehört von Clara und Joachim? Das ist ein Werk, das neben seinen Ouvertüren, seinen Phantasiestücken für Violine und Pianoforte noch über die emporragt, durch die phantasierend-abwechselndsten Regionen sich fortschwingt. Der Viola, auch dem Pianoforte, sind Geheimnisse abgelauscht; gleich die erste Variation möchte ich von Joachim hören — welche Melodie! Wie anders die zweite, die Viola in tieferen Chorden. Die vierte wie ein Traum. In der fünften der Gegensatz — sehr ernst (zum Schlusse trefflicher Orgelpunkt). Merkwürdig die sechste durch das Thema im Baß; die anderen Stimmen spielen darinnen mit dem Anfange desselben Thema. Die neunte, die zehnte (Zigeuner- und Ungarncharakter, so national nur möglich sein kann) und die Schlußvariation vollenden das Werk zu einem der größten meisterhaften.

In den Signalen hab' ich gelesen, daß die städtische Verwaltung in Düsseldorf ein Konkurrenz-Ausschreiben nach einem neuen Musikdirektor gestellt. Wer könnte der sein? Sie nicht? Vielleicht hätte Verhulst Lust, wenn der Antrag ihm gestellt würde. Das sollte man thun.

Noch eine Bitte nach den Gedichten von Elisabeth Kulmann und nach einem Atlas; wenn ich nicht irre, hat Herr Schuberth von Hamburg vielleicht vor zwei Jahren zwei

Atlas noch mit sehr vielen anderen Büchern als Geschenk zugesandt.

Lieber und verehrter Freund, Sie schreiben im letzten Briefe: „Sie wissen wohl, ein Dichter bittet nicht gern zu kargem Tische". Wie meinst du denn das? Auf baldiges Wiedersehen. Robert.

An Joseph Joachim in Hannover.

Endenich, 10. März 1855.

Hochverehrter Meister!

Ihr Brief hat mich ganz freudig gestimmt, Ihre sehr großen Lücken in Ihrer künstlerischen Ausbildung und das sogenannte Violinen-Auge und die Anrede, nichts konnte mich mehr belustigen. Dann dachte ich nach: Hamlet-Ouvertüre — Heinrich-Ouvertüre — Lindenrauschen, Abendglocken, Balladen — Heft für Viola und Pianoforte — die merkwürdigen Stücke, die Sie mit Clara in Hannover im Hotel einmal Abends spielten, und wie ich weiter nachsann, kam ich an diesen Briefanfang: Theurer Freund, hätt' ich doch die drei voll machen können! Reinick erzählte mir immer von dieser Stadt. Auch nach Berlin wäre ich gerne nachgeflogen. Johannes hat mir den vorigen Jahrgang der Signale gesandt zu meinem großen Vergnügen. Denn mir war Alles neu, was während vom 20. Feber geschehen. Und so ein musikalischer Winter und der folgende von 1854/55 gab noch nie; so ein Reisen, Fliegen von Stadt zu Stadt — Frau Schröder-Devrient, Jenny Lind, Clara, Wilhelmine Clauß, Therese Milanollo, Fräulein Agnes Bury, Fräulein Jenny Ney, J. Joachim, Bazzini, Ernst, Vieuxtemps, die beiden Wieniawski, Jul. Schulhoff und als Komponist Rubinstein. Und was noch für eine große

Masse Salon-Virtuosen und anderer bedeutenderer, wie H. v. Bülow.

Sehr gefreut hat's mich, daß Reinecke als Musikdirektor nach Barmen gekommen. Barmen und Elberfeld sind zwei musikalische Städte. Wissen Sie vielleicht, ob Van Eycken in Elberfeld angestellt ist? Er spielt ganz herrlich; in Rotterdam hab' ich ihn gehört Fugen von Bach, auch BACH-Fugen, die erste und die letzte auf einer Orgel, die ihm würdig war. Nun schau' ich auf Sie aus; kommen Sie bald, wärs mit der Leuchte in der Hand. Das würde mich erfreuen. In Absicht hab' ich es, die Capricci von Paganini, und nicht auf canonisch-komplizierte Weise wie die A-moll-Variationen, sondern einfach zu harmonisieren, und deshalb an eine gewisse geliebte Frau geschrieben, die sie im Verschluß hat. Ich fürchte, sie sorgt, es würde mich vielleicht etwas anstrengen. Ich hab' schon viel bearbeitet, und es ist mir nicht möglich, eine Viertelstunde unthätig zu bleiben, und meine Clara sendet mir immer, daß ich mich geistig unterhalten kann.

So komm' ich tiefer in des Johannes Musik. Die erste Sonate als erstes erschienenes Werk war eines, wie es noch nie vorkam, und alle vier Sätze ein Ganzes. So dringt man immer tiefer in die anderen Werke, wie in die Balladen, wie auch noch nie etwas da war. Wenn er nur, wie Sie, Verehrter, nur jetzt in die Massen träte, in Orchester und Chor. Das wäre herrlich.

Wir wollen, wie wir in Gedanken an welche, die uns in Weihestunden so oft ergreifen, gerade denken, uns für heute Lebewohl sagen — auf baldiges Wiedersehen.

Ihr sehr ergebener R. Schumann.

## Zur Biographie Franz Liszts.

(1896.)

Noch immer strömen neue Beiträge aus Liszts Korrespondenz, dieser unerschöpflichen Quelle. Zuerst kam der hochbedeutende Briefwechsel Liszt-Wagner, dann folgten zwei Bände Briefe von Liszt und dessen „Briefe an eine Freundin“. Nun liegen zwei weitere Bände vor uns; diesmal nicht Briefe von, sondern an Liszt.*) Die Herausgeberin der früher genannten Sammlungen, Frau La Mara, erwirbt sich damit ein neues Verdienst. Durchaus interessant als Geistesprodukte und Bekenntnisse so vieler bedeutender Zeitgenossen Liszt's, werfen diese Briefe auf den Empfänger selbst einen hellen Widerschein. Es sind darunter wenige, in welchen Liszt („l'homme le plus abusé“, wie ihn H. W. Ernst nennt) nicht um irgend etwas gebeten würde; bald soll er jungen Komponisten Verleger schaffen, Concertgebern Empfehlungsschreiben senden, bald hohenorts die Genehmigung von Dedikationen oder gar Orden erwirken. Und wenn wir nur wenige Seiten weiter blättern, so sagt uns gewiß ein Dankbrief desselben Schreibers, daß Liszt die Bitte erfüllt hat. Seine Autorität und sein Einfluß waren ebenso groß, wie seine Gefälligkeit, seine Herzensgüte. Diese aus den verschiedensten Kreisen stammenden Briefe, gegen 500 an der Zahl, geben zusammen ein ganz einziges Bild von Liszt's Weltverkehr, wie er bei keinem anderen Musiker je seinesgleichen fand. Die Herausgeberin durfte den ganzen handschriftlichen

*) „Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt.“ Herausgegeben von La Mara. (Leipzig bei Breitkopf & Härtel, 1895.)

Schatz des Weimarer „Liszt-Museums", dieser schönen Stiftung der Fürstin Marie Hohenlohe in Wien, unbeschränkt benützen. Als willkommenen charakteristischen Schmuck hat sie jedem Briefe die autographierte Unterschrift des Verfassers beigegeben.

Wenn wir die erste Abteilung aufschlagen: „Virtuosen- und Wanderjahre 1824 bis 1847", so überrascht uns gleich auf der ersten Seite ein interessanter Brief unseres Karl Czerny aus Wien. Er schreibt an seinen „lieben Franzi" nach London, wo sein junger Zögling erfolgreiche Concerte giebt. Czerny tituliert ihn mit „Er" und giebt ihm väterliche Ermahnungen: „Er wird nie vergessen, daß, je größer der Ruf und der Enthusiasmus des Publikums ist, desto schwerer und wichtiger es ist, sich darin zu erhalten, und daß das Urteil einzelner, wahrhaft großer Meister und Kenner mehr wert ist und länger dauert, als das einstimmige Klatschen der Menge." Erst viele Jahre später weicht das pädagogische „Er" dem höflichen „Sie". Das Verhältnis hat sich umgekehrt: der alte Czerny schickt seinem berühmten Schüler nach Weimar einige seiner „eigenen Scriblereien" und empfiehlt sich dessen „schützender Meisterhand". . . . . Aus Liszts erster Pariser Zeit datiert einer der merkwürdigsten Briefe von George Sand, Ausbrüche einer leidenschaftlich erregten, fast verzweifelnden Seele. Sie bittet den Freund, sie nicht zu besuchen, da sie in ihrer schmerzlichen Lage, eine Beute tiefsten Kummers und grausamer Zweifel, auch von der echtesten Teilnahme keinen Trost erwarte. „Ich will abreisen, um eine tiefe, schreckliche Leidenschaft in mir zu ersticken. Schwerlich wird das mir zu irgend etwas nützen, denn jeder neue

Tag läßt mich an meiner Willensfreiheit zweifeln. Sie werden mir bezeugen, daß ich in den Tagen meines größten Schmerzes den Urheber meiner Leiden nicht angeklagt habe. Daß ich fliehe, beweist meine Schwäche, nicht meine Stärke. Meine Vernunft und meine Religion verlassen mich. Gott weiß, was aus mir wird. Meine Seele ist vielleicht für immer verloren." Von berühmten deutschen Frauen begegnen wir um diese Zeit Bettina Arnim. Trotz ihrer 60 Jahre bleibt sie immer „das Kind", dessen Naivetät nicht leicht von Affektation zu unterscheiden ist. Natürlich duzt sie ihn. „Ist es schwer" — so beginnt ihr erster Brief an Liszt — „mir zu schreiben, so ist es auch schwer, von dir gelesen zu werden. Es ist das Tiefste und Innigste, was auch das Einfachste ist. Dies allein kann dem Freund etwas gelten. Wie das Kind vom Schlaf befallen wird, während es Nahrung saugt, so geht mir's, ich muß gleich träumen, wenn ich an dich denken will. Du bist ein Organ der Zeit; ich weiß auch Wie und Warum, aber ich bin mit im Werden in dir begriffen und muß mich leidend verhalten." Je weiter desto enthusiastischer und unverständlicher wird die poetische Dame: „Du, der das Haupt untertaucht in den Quellen der Harmonie, wie könntest du nach Anderem dich sehnen, als nach Ihr, die eines Vaters Tochter ist, der des Himmels Schöpfer ist und der Erde nach der Natur!"

Ernest Legouvé, einer der wenigen noch Überlebenden aus jenem glänzenden Pariser Künstlerkreis von 1830 bis 1840, ist durch einen Brief vertreten, in welchem er ebenso geistreich wie vornehm eine Verstimmung Liszts besänftigt. Letzterer war verletzt davon, daß Legouvé in einem musi=

kalischen Essay Chopin über Liszt gestellt habe. Legouvé bedauerte sehr, dem Freunde unabsichtlich weh gethan zu haben, hält jedoch seine individuelle Meinung aufrecht und erklärt sie folgendermaßen: „Was mir in den Künsten den höchsten Rang zu verdienen scheint, ist die Einheit, die Vollständigkeit. Chopin, so glaube ich, ist ein Ganzes; Komposition und Ausführung, Alles ist bei ihm in Übereinstimmung und von gleichem Wert; sein Spiel und seine Werke sind zwei von ihm gleichmäßig geschaffene Dinge, die sich gegenseitig unterstützen und in ihrer Art vollkommen sind. Chopin ist zur Verwirklichung seines Ideals gelangt. Sie im Gegenteil, sind erst auf dem halben Weg Ihrer Entwickelung; der Virtuose steht auf der Höhe, aber der Komponist ist ein wenig zurückgeblieben. So ist es, so muß es sein. Noch kämpfen zu viele Ideen in Ihrer Phantasie. An dem Tag, wo der innere Liszt zum Vorscheine kommen wird, an dem Tag, wo diese wunderbare Macht der Ausführung ihre Ergänzung gefunden in einer ebenbürtigen Kraft der Komposition — an diesem Tag wird man nicht mehr sagen, Liszt sei der erste Pianist in Europa — man wird ein anderes Wort finden. Eugen Sue wird Ihnen bestätigen, daß ich derjenige bin, der ihm am meisten Böses über seine Werke sagt; das ist sehr einfach: ich liebe ihn, ich kenne ihn und bin wüthend, zu sehen, daß seine Bücher weniger Talent besitzen, als er. Können Sie mir verübeln, daß der Liszt, den ich in der Zukunft sehe, mich verhindert, den Liszt von heute ebenso sehr zu bewundern?"

Von Heine finden wir nur zwei kurze Billette aus dem Jahre 1844, welche eben den Keim zu bleibendem Zer-

würfnisse zwischen den beiden Männern enthalten. Im ersten ersucht Heine um Karten zu Liszts Concert, im zweiten erbittet er sich Liszts Besuch. „Ich habe bereits einen ersten Artikel über Sie geschrieben, den ich vor Ihrem zweiten Concerte fortschicken möchte, und es steht vielleicht etwas darin, was Ihnen nicht gefiele; deshalb ist es mir ganz recht, daß ich Sie erst spreche." Liszt scheint die von Heine ihm vorgelesenen Stellen übel genommen und heftig erwidert zu haben. Hierauf hat Heine den Artikel mit noch schärferen Spitzen und einem geringschätzigen Schlußwort versehen. Heine soll gegen Liszt aufgebracht gewesen sein, weil ihm dieser die verlangten Concert-Billette nicht zugeschickt habe. Solche Züge kleinlicher Rachsucht sind leider nicht selten bei Heine; sein Talent und seine Lust, zu verletzen, erprobte er ohne weiteres auch gegen Freunde. Blättern wir weiter nach den großen Namen des damaligen Frankreich, so stoßen wir gleich auf Lamartine. Er bittet Liszt nach Monceau zu Tische. „Wir speisen zu welcher Stunde Sie wollen. Es steht kein Clavier da. Wir wollen Sie und nicht Ihre Hände."

Gegen Ausgang der vierziger Jahre erscheint Hector Berlioz immer häufiger unter den Briefschreibern. Die lebhafte Sympathie, welche Liszt jedem genialen Künstler zuwendete, der neue Wege einschlug, ist auch Berlioz zeitlebens zu statten gekommen. Zuerst half Liszt durch seinen von Robert Schumann bewunderten Klavierauszug der „Sinfonie fantastique" dieses Werk verbreiten, später, in seiner Weimarer Zeit, war er unermüdlich in Vorführung der in Deutschland noch wenig bekannten Berliozschen Werke. Berlioz, bekanntlich ein leidenschaftlicher

Raisonneur, beginnt seine Briefe aus dem Jahre 1848 mit heftigen Angriffen auf die französische Regierung, „diese Leute, welche vorgeben, uns zu regieren, und den Ruin der Musik dekretieren". Von London heimgekehrt, habe er im Pariser Konservatorium eine Kommission von zehn Einfaltspinseln vorgefunden, welche die Aufhebung des Bibliothekarpostens beschlossen haben. Wenn der Minister, wie vorauszusehen, zustimmt, werde er (Berlioz) von ein paar Feuilletons leben müssen, welche jetzt nur zu halbem Preise bezahlt werden, oder gar nicht. Berlioz ist entzückt von Liszts Antrag, die Oper „Benvenuto Cellini", die seit ihrem Pariser Fiasco vom Jahre 1838 vollständig vergessen war, in Weimar aufzuführen. „Ich habe diese Oper jetzt durch 13 Jahre ernsthaft geprüft und schwöre, daß ich diese Cellinische Gewalt, diesen Aufschwung und Ideenreichtum niemals wiederfinden werde. Aber die Aufführung ist jetzt nur noch schwieriger, da die Theaterleute, insbesondere die Sänger, keine Spur von Humor besitzen." Zur Aufführung in Weimar kündigt Berlioz sein Erscheinen an; Liszts Vorschlag, ein Concert vorausgehen zu lassen, hält Berlioz für unmöglich, denn die Oper dauert drei Stunden und „das deutsche Publikum muß um zehn Uhr im Bette liegen"! Nachdem der „Benvenuto Cellini" auch in der italienischen Oper in London von Anfang bis Ende ausgezischt worden und am nächsten Tage zurückgezogen war, schreibt Berlioz an Liszt: „In meinem Kopfe tobt ein großer Konflikt zwischen der Liebe zur Kunst und dem Ekel, zwischen dem Überdruß des Bekannten und der Sehnsucht nach dem Unbekannten. Die Musik, so wie *wir* sie verstehen, ist eine Millionärkunst! Sie braucht Millionäre.

Mit den Millionen verschwindet jede Schwierigkeit, erleuchtet sich jede Intelligenz, wird der Marmorblock ein Gott und das Publikum ein Mensch. Und kein Monarch, kein Rothschild, der das begreift!" — Liszt bemühte sich auch, den „Cellini" an der Dresdener Hofoper anzubringen; aber erst vierunddreißig Jahre später gelangte die Oper dort zur Aufführung.

Mit Liszts Niederlassung in Weimar tritt eine große Zahl neuer Korrespondenten auf den Schauplatz. Zuerst Dingelstedt, dessen Briefe, flott und burschikos geschrieben, ein seltsames Gemisch von deutschen und französischen Sätzen bilden. Er fühlt sich unbehaglich in seiner Stellung als Bibliothekar in Stuttgart und sucht (bereits 1845!) durch Liszt Anknüpfung mit Weimar. Er schreibt: „Cher excellent! Riemer ist zu Weimar gestorben. Gott hab ihn selig: er war ein langweiliger, alter —. Weise für die Stelle des Ober-Bibliothekars in Weimar auf mich hin. Das Geschäft verstehe ich durchaus, und die Person kriegen sie drein, auch noch das Talent meiner Frau, die für die Gesellschaft dort eine Acquisition wäre. Hier bleib' ich nicht. Es ist mir zu „gemütlich." Dingelstedts Wunsch, gemeinsam mit Liszt das Weimarer Theater zu leiten, ging erst zwölf Jahre später in Erfüllung.

Ein ergreifendes Bild bedrückten Künstlerlebens und verschämter Armut bietet ein Brief von dem später berühmt gewordenen Komponisten der „Verkauften Braut", Friedrich Smetana in Prag. Voll Vertrauen wendet sich der 24jährige, völlig mittellose Musiker an Liszt. „Meine Konditionen bringen mir monatlich 12 fl. CM., so daß ich gerade so viel habe, um nicht zu verhungern. Meine Kom-

positionen kann ich nicht drucken lassen, weil ich darauf zahlen müßte und leider mir nicht so viel ersparen kann. In meiner Not, ohne Aussicht auf Hilfe, ohne Freund, fuhr es wie ein Blitz durch meine Gedanken — der Name Liszt auf einem Musikstücke, das auf meinem Tische lag, bewog mich, Ihnen, dem Künstler ohne Gleichen, von dessen Großmut alle Welt redet, Alles zu vertrauen." Er bittet Liszt, sein Opus 1 anzunehmen und es drucken zu lassen. Aber noch eine größere Bitte fügt er hinzu: um ein Darlehen von 400 fl.! Smetana möchte eine Musik-Bildungsanstalt errichten. „Wenn ich nur so viel Geld hätte, um eine Wohnung mieten zu können und wenigstens zwei Instrumente anzuschaffen, so wäre meine Existenz gedeckt. Ich besitze kein Instrument; ein Freund erlaubt mir, bei ihm zu üben." Liszt half wie immer.

Nicht ohne Rührung wird man den Brief lesen, in welchem Ottilie v. Goethe die Oper ihres Sohnes Walther v. Goethe, behufs einer Aufführung in Berlin, Liszt empfiehlt: „Ich wollte Ihnen nicht gleich schreiben, denn ich erschien mir so zudringlich; es sah aus, als wenn ich nun gleich aus dem zarten flüchtigen Seidenfaden unserer Bekanntschaft ein Ankertau drehen wollte. Es war Unrecht von mir, daß ich nicht so aussehen wollte, denn es war ja wahr." Liszts guter Wille und Einfluß waren gewiß auch diesmal so stark wie immer, aber das Talent Walthers v. Goethe war zu schwach. Es scheint nicht, daß seine Oper irgendwo zur Aufführung gelangt ist. Zwei Tonkünstler, die nun häufiger und mit längeren Briefen an Liszt herankamen, sind Robert Volkmann und Robert Franz. Liszt hat bekanntlich beide hochgeschätzt und

kräftig gefördert. Volkmann übersendet ihm aus Pest (1850) eine seiner ersten Kompositionen, das Klaviertrio in B-moll, mit der Bitte um Liszts Urteil und um dessen guten Rat, wie er für diese und ähnliche Kompositionen „am ersten einen Erfolg hoffen könne?" Wie mit Volkmann verhält es sich auch mit Robert Franz. Liszt macht beide durch rühmende Aufsätze dem größeren Publikum bekannt, vermittelt ihnen Dedikationen u. s. w. Robert Franz schreibt (wohl Liszt zuliebe) auch einige Artikel zu Gunsten der Zukunftsmusiker, obwohl er „von dem unseligen Parteiwesen kein Heil für die Kunst erblicken kann." Aber groß ist sein Schrecken, als sein Schwager, Dr. Hinrichs, eine geistvolle Broschüre gegen Wagner veröffentlicht und Robert Franz daran von mancher Seite für ein bißchen mitschuldig gehalten wird. „Hätte ich ahnen können, welche Folgen meines Schwagers Arbeit für mich mit sich bringen würde — keine Silbe hätte er schreiben dürfen!"

Den schwärmerischen Freundinnen Liszts bringt das Jahr 1849 mancherlei Befürchtungen. Die geistvolle Schauspielerin Charlotte v. Oven, geborene v. Hagen, schreibt: „Sonst gaben doch noch die Zeitungen Nachricht über Sie, jetzt liest man nur Politik. Wenigstens hoffe ich, daß diese Wirren keinen Bezug haben auf jene mystische Stelle Ihres Briefes, worin es heißt, „sie sei ernst und entscheidend für Ihr Schicksal". Ich dachte zuerst an den ungarischen Krieg, und das stimmte mich sehr ernst — dann fiel es mir ganz heiß aufs Herz: Heirat! Und ich bekam beinahe ein Fieber, denn jetzt erst weiß ich, welches Übel in der Welt das größte ist, und wollte, ich hätte die tugendhafteste Handlung meines Lebens nicht begangen. Vorbei, vorbei!"

Eine andere Freundin, die italienische Fürstin Belgioioso, hält ihm eine kleine politische Strafpredigt: „Ihr Vaterland ist jetzt unterlegen wie das meine. Wie ist es möglich, lieber Liszt, daß Sie nicht teilnehmen an dem Kampfe? Ist Ungarn nicht Ihr Vaterland? Thatsächlich und nach Ihrer Wahl? Ich glaubte Sie längst jenseits der Donau.“ Liszt war viel zu vernünftig dazu. — Die Briefe von Robert und Clara Schumann (meistens schreibt sie im Namen ihres Mannes) sind fast durchaus ganz praktischen, sachlichen Inhalts, Concertreisen betreffend, wichtige Aufführungen in Leipzig oder Weimar u. dgl. Um so auffallender sticht ein einzelner Brief Schumanns davon ab. Er betrifft die Komposition „Fausts Verklärung“, nach welcher Liszt sich erkundigt hatte. Nun scheint Schumann ein abschätziges Wort Liszts über Musik und Musiker in Leipzig übel vermerkt zu haben; es reizt ihn zu folgender Auslassung: „Würde Ihnen, lieber Freund, die Komposition nicht vielleicht zu leipzigerisch sein? Oder halten Sie Leipzig doch für ein Miniatur-Paris, in dem man auch etwas zustande bringen könne? Im Ernst — von Ihnen, der so viele meiner Kompositionen kennt, hätte ich etwas anderes vermutet, als in Bausch und Bogen so ein Urteil über ein ganzes Künstlerleben auszusprechen. Wahrlich, sie waren doch nicht so übel, die in Leipzig beisammen waren — Mendelssohn, Hiller, Benett und Andere; mit den Parisern, Wienern und Berlinern konnten wir es allenfalls auch aufnehmen. Gleicht sich aber mancher musikalische Zug in dem, was wir komponiert, so nennen Sie es Philister oder wie Sie wollen, alle verschiedenen Kunstepochen haben dasselbe aufzuweisen, und Bach, Händel, Gluck,

später Mozart, Haydn, Beethoven sehen sich an hundert Stellen zum Verwechseln ähnlich (doch nehme ich die letzten Werke Beethovens aus, obgleich sie wieder auf Bach deuten). Ganz originell ist Keiner. So viel über Ihre Äußerung, die eine ungerechte und beleidigende war. Im Übrigen vergessen wir das Alles — ein Wort ist kein Pfeil — und das Vorwärtsstreben die Hauptsache." Dies ist wohl der einzige Brief in der ganzen großen Sammlung, welcher einen Vorwurf gegen Liszt enthält. Hingegen mußte er manche Klage über Extravaganzen seiner Schüler und Verehrer anhören. So hatte Hans v. Bülow die große Sängerin Henriette Sonntag (Gräfin Rossi) bei Gelegenihres Auftretens in Weimar in einem scharfen Artikel — seinem ersten schriftstellerischen Debüt — angegriffen, und nicht bloß als Künstlerin. Auch hier hatte Klatschsucht sich geregt und, wenigstens in halben Andeutungen, Liszt als nicht ganz unbeteiligt an jener Kritik bezeichnet. Die Künstlerin bedauert, daß die glaubwürdigen Aufklärungen, welche Liszt ihr persönlich gegeben, leider keine Wirkung auf die irregeleitete öffentliche Meinung üben können. „Das ist schlimm und läßt sich nicht wieder gutmachen."

Die Korrespondenz Liszts beschränkte sich keineswegs auf Künstler; unter den Briefstellern finden wir Namen vom höchsten Range. König Friedrich Wilhelm IV., die Prinzessin Augusta, nachmalige Kaiserin von Deutschland, der Fürst von Hohenzollern-Hechingen, Herzog Ernst von Coburg-Gotha — sie alle schreiben an Liszt eigenhändig und in liebenswürdigstem, fast freundschaftlichem Tone. Der Herzog Ernst wendet sich in seiner Eigenschaft als Opernkomponist an Liszt, und in dieser Beziehung ist sein Brief

sehr charakteristisch. Im Begriffe, ein Libretto von der Birch-Pfeiffer zu komponieren, wünscht der Herzog, Liszt möchte zwischen ihm und R. Wagner den Vermittler machen. „Ich habe bereits über die Hälfte des ersten Aktes fertig. Nun tritt die große Frage in Bezug auf die Instrumentation hervor. In keiner Weise habe ich Lust, diese schwere Aufgabe Lampert (Hofkapellmeister zu Gotha) oder einem unbedeutenden Komponisten zu übertragen; wer ließe sich aber besser vorschlagen, als unser genialer Wagner? Hier handelt es sich also nur darum, ob er geneigt ist, den bereits fertigen Musikstücken die Instrumentation anzupassen und, sozusagen, die letzte Hand ans Werk zu legen. So viel ich höre, soll Wagner wenig beschäftigt und nicht in brillanten Umständen sein. Vielleicht kommt es ihm gelegen, in wenig Monaten 100 Louisd'or zu verdienen. Alles dies ist jedoch Nebensache, wenn es ihm im Ganzen Freude macht, an einem Werke teilzunehmen, das ja doch nicht seinen Namen tragen dürfte." Es ist begreiflich, daß Wagner, der eben mit Leib und Seele an seinen Nibelungen arbeitete, auf diesen gutgemeinten Antrag nicht einging. Eher könnte man sich denken, daß Liszt ihm gar nichts davon gesagt habe.

## II.

So lange Franz Liszt als Virtuosen-Schmetterling rastlos durch Europa flatterte, war er nicht so leicht einzuholen und zu haschen. Als er aber in Weimar seßhaft geworden und allmächtig am großherzoglichen Hofe, da überschüttete ihn tagtäglich die Post mit Briefen von Freunden, Bewunderern und — Bittstellern. „Du solltest eigentlich

Helferich statt Franz heißen", schreibt ihm Adolph Stahr (dessen jetzt noch in Weimar lebende Töchter Liszts besonderen Schutz genossen), „denn eine hilfsbereitere Menschenseele als dich habe ich in meinem Leben nie kennen gelernt!" Zunächst hatte der „Helferich" viel seufzende Sehnsucht nach dem Weimarischen Falken-Orden zu stillen. „Ich fliege dem Vogel nach," bekennt Dingelstedt, und er hat durch Liszt den „Vogel" erhalten, ebenso wie Mosenthal, Dessauer, E. Devrient, Davison, Tichatschek und noch manche andere, von welchen keine Briefe vorliegen. So viele Orden wie Liszt hat wohl noch kein Künstler verschafft, Wagner ausgenommen, der gelegentlich seiner Festspiele bayerische Auszeichnungen verteilte wie ein Souverän. Der Musik-Theoretiker C. Weitzmann begnügt sich mit dem Doktordiplom, das ihm Liszt von der Universität Jena erwirkte. Dann kommen die Bitten von Robert Franz, Ferdinand David und anderen um Annahme von Dedikationen oder Befürwortung dieses Ansuchens bei kaiserlichen und königlichen Hoheiten. Frau Minna Wagner wünscht, daß eine Nichte Richard Wagners in Weimar als Schauspielerin engagiert werde. Marie Seebach bestürmt Liszt um eine melodramatische Musik zu Bürgers „Leonore" und „Des Sängers Fluch" von Uhland. („Ich hätte mögen auf den Knieen am liebsten vor Ihnen liegen und beten!") Berlioz hofft durch Liszt auf einen Verleger für seinen „Faust"; Kapellmeister C. Krebs auf die Aufführung seiner Oper „Agnes". Johanna v. Beethoven (die Witwe des „Neffen Karl") bittet in großer Bedrängnis um eine wiederholte Geldunterstützung, indem sie sich für bereits empfangene hundert Gulden bedankt. Aber eines der aller-

interessantesten Anliegen kommt von dem 73jährigen Rossini. Er berichtet dem neugeweihten Abbé von seiner kürzlich komponierten und in Privatkreisen gesungenen vierstimmigen Vokalmesse: „Man wollte, daß ich die Messe instrumentiere, um sie sodann in einer Pariser Kirche aufführen zu lassen. Doch widerstrebte mir's, da ich all mein geringes musikalisches Wissen an dies Werk gelegt und es mit wahrhaft religiöser Hingebung geschaffen habe. Es existiert, wie man mir versichert, von einem früheren Papste her eine beklagenswerte Bulle, die ein Zusammenwirken beider Geschlechter in der Kirche verbietet. Könnte ich jemals zugeben, meine armen Noten von den mißtönenden Knabenstimmen singen zu hören, statt von Frauen, die für die geistliche Musik herangebildet sind und, um musikalisch zu sprechen, mit ihren wohllautenden, lichten Stimmen gleichsam Engel des Himmels darstellen? Wäre es mir, gleich Ihnen, vergönnt, im Vatikan zu wohnen, ich würde mich zu den Füßen meines angebeteten Pius IX. niederwerfen, um seine Gnade für eine neue Bulle anzurufen, die den Frauen gestattet, vereint mit den Männern in der Kirche zu singen. Diese Maßregel würde der in völligem Niedergang befindlichen Kirchenmusik neues Leben verleihen. Als wackerer Abbé vereinigen Sie sich, Teuerster, mit mir und versuchen wir es, bei Sr. Heiligkeit eine Gnade zu erlangen, die Ihnen als Diener der Kirche wie als Musiker doppelt am Herzen liegen muß."

Auch in ernsten politischen Fällen mußte Liszt mitunter den Vermittler spielen; so für zwei Oesterreicher: Moriz Hartmann und Eduard Reményi. „Moriz Hartmann ist gefangen," schreibt Adolph Stahr im Okto-

ber 1854 an Liszt. „Seine Freunde in Paris schreiben mir, daß, wie sie aus Wien erfahren, ein Teil der dortigen Minister es aus Furcht vor Skandal selbst für politischer halte, den Dichter wieder in Freiheit zu setzen, der seit sechs Jahren ohne politische Thätigkeit, rein nur seinen schriftstellerischen Arbeiten gelebt hat. Es sei Alles noch im ersten Stadium der Untersuchung und eben noch Zeit, für den Dichter thätig zu sein. Auch ohne Auftrag von Paris her würde ich dazu deine Mitwirkung, deinen Einfluß, deine Verbindungen in Anspruch nehmen, denn es gilt einem Freund, einem edlen Charakter, einem Dichter, einem Unglücklichen. Je mehr von allen Seiten Bitten und Befürwortungen nach Wien kommen, um so eher ist Aussicht dazu da, daß Kaiser Franz Joseph und seine Räte thun werden, was menschlich und politisch das Klügste ist, zumal in einem Augenblick, wo ein Louis Napoleon einen Barbès begnadigt und wo Oesterreich durch einen solchen Akt die Stimmung von ganz Deutschland gewinnen kann." Was den jungen Geiger Reményi betrifft, so hatte er sich nach der Besiegung der ungarischen Revolution geflüchtet und durfte nicht nach Österreich zurück. Wiederholt hatte Liszt ihn ermahnt, Schritte für seine Rehabilitierung zu thun; der Trotzkopf wollte nichts davon wissen. Nun wendet er sich (1854 aus London) doch an seinen mächtigen Beschützer, damit dieser ihm die Erlaubnis zur Rückkehr nach Österreich erwirke.

So von allen Seiten von einzelnen und für einzelne in Anspruch genommen, hat Liszt doch ununterbrochen daran gedacht, wie er im großen für deutsche Kunst und Bildung wirken und Weimar durch ein monumentales Werk

zu neuem Glanze erheben könne. Er plante eine großartige „Goethe-Stiftung“, welche ihren Sitz und Mittelpunkt in Weimar haben sollte. Zweck und Einrichtung dieser Stiftung erklärte Liszt in einer (sonderbarerweise französisch geschriebenen) Broschüre: „De la fondation Goethe“, die er noch vor ihrer Veröffentlichung verschiedenen Künstlern und Schriftstellern zur Beurteilung schickte. Die meisten Freunde und Verehrer Liszts, auch Stahr und Dingelstedt, haben seinen Entwurf in Pausch und Bogen gepriesen. Eine Ausnahme macht Gutzkow, der in einem ausführlichen, sehr verständigen Briefe manchen unpraktischen Ideen Liszts entgegentritt. „Allgemeiue, vague, blind ins Leere hinausgeschriebene Preisaufgaben halte ich für keine Förderung der Kunst. Sehen Sie nur das klägliche Resultat der Laubeschen Konkurrenz in Wien! Talent wird nicht geweckt durch Preise, im Gegenteil, statt zu enkouragieren, dekouragiert die Konkurrenz. Wie mancher talentvolle junge Mann ist über seinen Durchfall in einer Konkurrenz halb verrückt geworden! Aber lassen Sie noch mehr wegfallen! Die Krönungs-Ceremonie, die ganze Richard Wagnersche Kunst-Zukunfts-Volks-Universal-Akklamation. Das ist Bombast! Das Wesen der Kunst im 19. Jahrhundert ist — die Individualität.“

Ein anderes Schriftstück, das Liszt auf dem Herzen lag, war die Dichtung des „Nibelungenring“, die Wagner bekanntlich noch vor der Musik selbständig veröffentlicht hatte. Liszt wünscht zuerst das Urteil der Brüder Grimm und wendet sich deshalb an Bettina. Diese antwortet: „Ich habe die Söhne aufgefordert, den Nibelungentext den beiden Grimm von deiner Seite zu übergeben; sie haben

mir es abgeschlagen und mir beteuert, daß sich kein gutes Resultat daraus erwarten ließe. Ich möchte auch nicht, daß Schaden daraus erwüchse, da dein Eifer für diesen Freund doch immer etwas heiliges hat, das weit schöner ist als das, warum es sich handelt." Noch schlimmer ergeht es den Nibelungen bei Adolph Stahr, welcher doch von Wagners früheren Werken eingenommen war. „Um es kurz zu sagen," schreibt Stahr, „ich weiß kein anderes Urteil über diese Produktion als dasjenige, welches in dem Dilemma enthalten ist: entweder bin ich unfähig, zu verstehen und zu empfinden, was möglich, darstellbar und dramatisch wirksam, was tragisch und die Menschen ergreifend ist — oder: diese Dichtung ist von Anfang bis zu Ende ein einziger ungeheurer Mißgriff. Einen genialen Menschen so verirrt zu sehen, daß man kaum noch das Wort des Polonius (Wenn das Wahnsinn ist, so ist doch Methode darin) auf ihn anwenden kann, das ist geradezu ein Schmerz. Dies Gedicht ist in Allem ein Abfall von seiner ganzen früheren Weise, nur insofern nicht, daß alle Mängel und Fehler der früheren Dichtungen hier zu riesiger, überwuchernder Höhe aufgeschwellt sind, während die schönen menschlich poetischen Eigenschaften fast ganz in den Hintergrund treten. Hier ist eine Sprache, die kein Lebender spricht, eine Rhythmik und ein Versbau, die meinem Ohre fremd sind; der Wortsinn schwer verständlich, sogar für den ruhig aufmerksamen Leser; die Reden lang und überlang, der Gang der Fabel ohne Gelehrsamkeit und Wissen geradezu unverständlich, und das ganze über- und untermenschliche Wesen dieser ganzen Welt in Motiven,

Ansichten, Thaten, Schicksalen im höchsten Grade interesse- los — langweilig!"

In Liszts Weimarer Zeit (1855 bis 1861) fällt die lebhafteste Korrespondenz mit seinen Lieblingsschülern Tausig, Cornelius und Bülow. Die Briefe des letzteren stehen nicht in der Sammlung von La Mara, sondern sind selb- ständig in zwei Bänden erschienen. Alle drei Jünglinge sind von der aufrichtigsten Begeisterung für Liszt und seine Werke erfüllt — fast möchte man sagen: besessen. „Be- greift man erst Ihre Musik," schreibt Tausig, „so wird erst dann Bach verstanden werden!" Und später: „Ist Ihr Dante erschienen? Ich habe großes Bedürfniß nach echt klassischer Musik, und bis ich nicht wieder eine neue Partitur von Ihnen vor mir sehe, bekomme ich nicht meine Herzensruhe." Dem armen Tausig ging es lange Zeit recht übel. Aus den verschiedensten Städten wiederholen seine Briefe dieselbe Klage, daß seine Eltern ihm jede Unter- stützung entziehen und er die nächsten Monate werde „von der Luft leben müssen". Da hat denn „Helferich" immer wieder geholfen. Auf Liszts Rat geht Tausig Ende 1860 nach Wien, wo er bekanntlich mehrere Orchesterconcerte zu dem Zwecke veranstaltet hat, um für Liszts symphonische Dichtungen Propaganda zu machen. Das Unternehmen fand wenig Anklang und verursachte große Unkosten. Den- noch bleibt Tausig auf Liszts Wunsch in Wien. „So leicht ist mir der Entschluß, in Wien zu bleiben, keineswegs ge- worden, und ich habe überwinden müssen. Wien ist mir unausstehlich, und meine Stellung, wenn ich überhaupt darauf ausgehe, jetzt oder später eine einzunehmen, ist zu aller Welt eine schiefe, unangenehme und höchst unentwickelte".

Bei allem Enthusiasmus für Liszt benimmt er sich doch nicht so herausfordernd wie Bülow, der in Berlin (1859) als Dirigent von Liszts „Idealen“ einige Zischende laut aufforderte, den Saal zu verlassen. „Ich hätte es für würdiger gehalten,“ schreibt Tausig, „wenn er hätte die Leute zischen lassen. Diese Schroffheit verdirbt alles. Wie will er, daß die Leute in seine Concerte gehen, wenn er ihnen verbietet, ihre Meinung zu sagen? Es bleibt ihm nichts übrig, als sich mit Jedem, der nicht seiner Meinung ist, zu duellieren.“ Noch entschiedener äußert sich die berühmte Sängerin Pauline Viardot gegen Liszt: „Gewiß wird das Publikum stets günstig aufnehmen, was ihm von Ihnen selbst persönlich vorgeführt wird, aber ich habe jedesmal Angst, wenn Bülow und die anderen Fanatiker sich hineinmischen. Sie schädigen die Sache, welcher sie dienen wollen, indem sie andere als musikalische Mittel zur Überredung anwenden. Sie sind exaltiert, ungeduldig und heftig bis zur Grobheit; sie suchen Streit und schreiben Kampfartikel gegen alle, die nicht geneigt sind, ihnen aufs Wort zu glauben, und nicht gewillt, einer neuen Musik zuliebe auf jene zu verzichten, die das Glück ihres Lebens gewesen ist. Das ist absurd. Sie allein können, ja Sie müssen die Hitze Ihrer jungen Leute mäßigen! Die heftigen oder skandalösen Scenen, die sie hervorrufen, werfen einen Schein von Lächerlichkeit auf Ihre Sache. Bringen Sie also alle diese verrückten und ungeschickten Thoren zum Schweigen und sprechen Sie!“

Sehr bemerkenswert sind die Briefe von zwei aufrichtigen Freunden und Verehrern Liszts, welche inmitten der fanatischen Propaganda für dessen Kompositionen sich verpflichtet

fühlten, aufrichtig ihre Bedenken dagegen auszusprechen: Ferdinand Hiller und Joachim. „Ich hätte dir," schreibt Hiller, nach dem Aachener Musikfest, „mit dem besten Willen nicht viel Freundliches sagen können, ohne Komödie zu spielen. Wenn auch meine Sympathie für dich immer die gleiche ist, so muß ich doch hinzufügen, daß es sich mit einem Teile deiner musikalischen Bestrebungen ganz anders verhält, daß ich nicht allein in denselben nicht mit dir übereinstimme, sondern es nachgerade für Pflicht halte, dir mit allen Kräften entgegenzutreten, so schwach sich dieselben auch deiner Stellung und deinem Einfluß gegenüber erweisen mögen." Mit schöner Offenheit betont Joachim, indem er die Einladung zu dem Musikfest in Weimar ablehnt: „Was hilft es, wollte ich noch länger zaudern, auszusprechen, was ich empfinde! Ich bin deiner Musik gänzlich unzugänglich; sie widerspricht allem, was mein Fassungsvermögen aus dem Geist unserer Großen seit früher Jugend als Nahrung zog. Ich kann euch kein Helfer sein und darf dir gegenüber nicht länger den Anschein haben, die Sache, die du mit deinen Schülern vertrittst, sei die meine."

Einmal kommt es doch vor in dieser Sammlung von 240 Briefen, daß Liszt selber eine Gefälligkeit von jemanden ansucht. Er bittet Berlioz, in Paris seine Wahl zum Membre de l'institut (nach Spohrs Tod) anzuregen, was Berlioz gerne und mit Erfolg thut. Berlioz berichtet auch, daß R. Wagner sich in London durch seine Geringschätzung Mendelssohns sehr geschadet habe. „Wagner hat Unrecht," schreibt Berlioz, „den Puritaner Mendelssohn nicht als eine reiche und schöne Individualität anzuerkennen. Wenn ein Meister ein Meister ist, und wenn dieser Meister

immer und überall die Kunst geehrt und hochgehalten hat, dann muß man ihn gleichfalls ehren und hochhalten, mag auch unsere Richtschnur von der seinen abweichen." Wie schwer es Berlioz geworden, seine Oper „Die Trojaner" zur Aufführung in Paris anzubringen, illustriert er Liszt durch folgende kleine Erzählung: „Der Kaiser hatte mich aufgefordert, ihm das Libretto zu bringen, und gewährte mir eine (wie ich glaubte) besondere Audienz: es waren unser 42. Kaum war es mir möglich, ihm ein paar Worte zu sagen. Er hatte seine Miene von 25 Grad unter Null, versprach, mein Buch zu lesen, falls er einen Augenblick der Muße finden könnte, und seitdem habe ich nichts mehr davon gehört. Die Sache war abgethan. Das ist so alt wie die Welt. Ich bin gewiß, daß der König Priamus sich ganz ebenso benommen hat."

Von Rubinstein finden sich nur wenige Briefe in der Sammlung, aber sie sind nicht ohne Interesse. Es erging dem jungen Virtuosen anfangs ganz so miserabel, wie seinen beiden Kollegen Tausig und Bülow. Und doch bildeten diese drei die herrlichste Blüte der nachlisztschen Klavier-Virtuosität. Zuerst eine bittere Klage aus Berlin (1855), wo Rubinstein für sein erstes Concert 160 Thaler aus eigener Tasche zuzahlen mußte, um seine Ozean-Symphonie durchfallen zu sehen. Dann im selben Jahre Wien, wo das Vergnügen, ein Concert zu geben, ihn bare 260 Gulden kostete. Einen leeren Saal giebt es freilich nicht in Wien nach Rubinsteins Versicherung, da drei Vierteile der Plätze von Freibilletten verschlungen sind. Auch die Kritik, welche für Wilhelmine Clauß schwärme, habe ihn schlecht behandelt, besonders Hanslick. Diese sage:

„Sie hat das ästhetisch Schöne in der Kunst mit Löffeln aufgefressen, so daß für die Anderen nicht mehr als ein Leck für einen Groschen übrig bleibt." Dieser mir zugeschriebenen Albernheit stehe ich vollständig fremd und unschuldig gegenüber. Auch ist es nicht ganz mein Stil. Von da an klafft eine breite Lücke in der Korrespondenz zwischen Rubinstein und Liszt bis zum Jahre 1871, wo Rubinstein seine Trauer um den früh heimgegangenen Tausi'g ausspricht. Dieser sei mit Bülow und Nikolaus Rubinstein der letzte große Pianist gewesen. „Die Instrumental-Musik," sagt Rubinstein, „kann aber nur verlieren mit dem Verschwinden der Virtuosität; die „guten Musiker" sind es nicht, durch welche die Kunst vorwärts kommt. Man hat gut sagen, der „gute Musiker" sei der Deputierte der Rechten, oder des Centrums, oder der Linken — die Kunst verlangt aber einen Diktator, einen Imperator."

Die weit überwiegende Mehrzahl der uns vorliegenden Briefe Liszts datiert aus seiner Weimarer Zeit; da waltete auch die sorglich hütende Hand der Fürstin Wittgenstein über den Schriftstücken. Aus Liszts römischen Jahren und seinem Pester Aufenthalte haben wir nur eine spärliche Ausbeute. Im Jahre 1871 benachrichtigt ihn der Minister-Präsident Graf Julius Andrassy, daß der Kaiser seine Ernennung für Pest mit dem Titel eines königlichen Rates und einem Gehalt von 4000 Gulden genehmigt habe. In Erwartung eines seinem Genie entsprechenden Amtes werde Liszt durch seine bloße Anwesenheit Pest zu einem musikalischen Mittelpunkt machen. Die Briefe seiner ungarischen Verehrer übertreffen in schwärmerischer Huldigung alles, was Liszt in diesem Artikel sonst erlebt hat. „Welch

tiefen Gehalt," schreibt E. v. Mihalovich, „welch unvergleichlichen Wert soll das Leben wieder für mich gewinnen, wenn es mir vergönnt sein wird, in der elektrischen Sonnennähe des Göttlichen zu leben, aus dessen geflügelten Worten und erhabenen Mienen u. s. w. u. s. w." Und Cornel v. Abranyi: „Seitdem ich denke, und gar seitdem ich musikalisch denke, habe ich nur eine einzige Idee: diese Idee konzentriert sich in Ihrem unsterblichen Genie!" Ein Brief des berühmten Theologen Karl v. Hase in Jena an den (damals erkrankten) Liszt beschließt die Sammlung; er endet mit den hübschen Worten: „Ich würde selbst den heiligen Franciskus für Ihre Genesung anrufen, wenn mir's nicht am Glauben fehlte." Es war der Anfang vom Ende: mit einem Male kam das Alter über ihn, dessen er bisher zu spotten schien. Fünf Jahre später (1886) war Liszt nicht mehr unter den Lebenden.

---

## Johannes Brahms. Die letzten Tage.

(Wien, 3. April 1897.)

So haben wir ihn denn auch verloren, den echten, großen Meister und treuen Freund! Ihn, der noch vor kurzem sich rühmen durfte, in seinem ganzen Leben nie krank gewesen zu sein, nicht einen einzigen Tag! Das hielt auch glücklich an bis gegen Ausgang des Sommers; da war er unversehens erkrankt, ohne es selbst zu wissen. Einige Freunde machten ihn in Ischl aufmerksam auf seine krankhafte gelbe Gesichtsfarbe. Mit der Erklärung, er schaue

ohnehin nie in den Spiegel, brach er das ihm ärgerliche Gespräch ab. Brahms, der Vierundsechzigjährige, wollte niemals von Krankheit hören, nie von Schonung oder Vorsicht; durch seine beneidenswerte Rüstigkeit dünkte er sich gefeit. Als er mir vor etwa fünf Jahren mit naiver Befriedigung erwähnte, er habe sich ein hübsches Vermögen zusammenkomponiert, welches ihm Simrock in Berlin verwalte, bemerkte ich: „Du hast doch ein Testament gemacht?" — „Ein Testament?" rief er ganz erstaunt, „ich bin ja ganz frisch und gesund!" — „Eben darum," erklärte ich. „Verschiebt man dieses Geschäft, bis man recht alt und krank geworden, dann kommt man entweder gar nicht mehr dazu oder macht etwas Dummes." Brahms schwieg und schien mit dem Gedanken wie mit etwas Weltfremdem zu ringen. Nach ein paar Tagen brachte er mir trotzdem ein versiegeltes Testament zur Aufbewahrung. Ich behielt es vorläufig, bis bald darauf Simrock in Wien eintraf und auf mein Ersuchen die Urkunde zu sich nahm. Als der Jüngste von uns Dreien hatte er die meiste Wahrscheinlichkeit des Überlebens für sich.

In Ischl bequemte sich Brahms doch endlich seinen Freunden zulieb, ärztlichen Rat anzunehmen. Die Ärzte erklärten seine Gelbsucht aus einem vorläufig noch unbedenklichen Leberleiden und schickten Brahms nach Karlsbad. Sehr widerwillig gehorchte er dieser Weisung, war doch seine Vorliebe für Ischl ebenso groß wie seine Abneigung gegen jeden „ernsten Kurplatz". Ende August 1896 langte er in Karlsbad an. Ich hatte dort zwei musikalische Freunde (Professor Emil Seling und Musik-Direktor Janetschek) brieflich ersucht, Brahms auf dem Bahnhofe

zu erwarten und ihm beim Wohnungssuchen und sonst behilflich zu sein. Als sie ihm aus dem Wagen aussteigen halfen, waren beide, wie sie mir schrieben, über sein furchtbares Aussehen so entsetzt, daß sie Mühe hatten, ihn es nicht merken zu lassen. Nachdem Brahms den Eindruck des Fremden und Ungewohnten überwunden hatte, begann ihm Karlsbad besser zu gefallen, als er je gedacht. „Wie leid mir ist," schreibt er mir anfangs September, „am 11. nicht dabei zu sein, und manches andere brauche ich dir nicht zu sagen.*) Von hier aber wollte ich recht behaglich zu dir plaudern — dies ist das erste Blatt Papier, das ich nehme! Aber da werde ich gleich heute früh mit so viel teilnahmsvollen Briefen überschüttet, daß ich wirklich nicht anfangen mag. Aber ich bin meiner Gelbsucht ganz dankbar, daß sie mich endlich in das berühmte Karlsbad bringt. Es begrüßten mich auch gleich so herrliche Tage, wie wir sie den ganzen Sommer nicht hatten. Dazu habe ich eine überaus reizende Wohnung („Stadt Brüssel", am Hirschensprung) bei allerliebsten Leuten, so daß ich höchst vergnügt bin. Sei für heute mit dem flüchtigen Gruße zufrieden deines J. Br."

Nicht so tröstlich lautete ein Brief, den Brahms' ausgezeichneter Karlsbader Arzt Dr. Grünberger die Güte hatte, mir am 24. September zu schreiben, und worin es heißt: „Nach wiederholter genauer Untersuchung und durch volle drei Wochen fortgesetzter Beobachtung des Patienten

*) Wir hatten gehofft, Brahms werde, wie ein Jahr zuvor, den 11. September (meinen Geburtstag) wieder in Gmunden bei Freund Victor v. Miller mit uns zubringen. Er schickte aber diesmal ein langes, launig abgefaßtes Gratulations-Telegramm aus Karlsbad.

ergab sich als Resultat das Vorhandensein einer bedeutenden Schwellung der Leber mit vollständigem Verschluß der Gallengänge und den hierdurch bedingten Folge-Erscheinungen, Gelbsucht, Verdauungsstörungen u. s. w. Trotzdem ich eine Neubildung der Leber direkt nachzuweisen nicht imstande war . . . . kann ich doch nicht umhin, den Zustand als einen *recht ernsten* zu bezeichnen.“ Kein Zweifel, daß die hervorragenden Ärzte, welche Brahms nach seiner Rückkehr hier konsultierte, über seine unheilbare Krankheit ebenso im reinen waren, wenn sie auch den trostlosen Namen derselben gegen niemanden aussprechen mochten. Am wenigsten durfte natürlich Brahms selbst Verdacht bekommen. Wie lebhaft er auf psychologische Eindrücke reagierte, sah ich mit Staunen, als ich ihn eines Vormittags besuchte und seine Stimme auffallend kräftiger, seine Bewegung viel freier fand, als Tags vorher. „Ja,“ rief er, mit einem zufriedenen Ton, wie ich ihn lange nicht mehr von ihm gehört, „ich bin jetzt wirklich beruhigt; es war ein Konsilium von Ärzten bei mir, und sie haben nach genauester Untersuchung durchaus *nichts* Gefährliches bei mir gefunden!“ Thatsächlich war in den ersten zwei bis drei Monaten nach seiner sechswöchentlichen Karlsbader Kur eine Verschlimmerung seines Zustandes kaum zu bemerken, freilich auch keine Besserung. Brahms ging noch ziemlich viel spazieren; auffallend erschien dabei nur sein schwankender Gang und die gebückte Haltung. Auch war er sehr reizbar geworden, besonders heftig und unwirsch, wenn man nach seinem Befinden fragte oder vorgab, ihn besser aussehend zu finden. Wenn man überhaupt den Mut hatte, ihn zu fragen, antwortete er meistens: „Alle

Tage ein bißchen schlechter.“ Das war auch objektiv richtig. Eine langsame, aber stetig zunehmende Verschlimmerung machte sich deutlich bemerkbar. Der gelbe, fast orangefarbene Teint wurde immer dunkler und gab seinen einst so schönen blauen Augen einen unheimlichen Ausdruck. Sein kräftiger, zu starker Fülle neigender Körper schrumpfte zu entsetzlicher Magerkeit ein; die langen weißen Haare hingen wirr herab über das faltige, abgemagerte, bekümmerte Gesicht. Trotzdem kam er noch vier Wochen vor seinem Ende fast regelmäßig als Mittagsgast zu befreundeten Familien, auch manchmal in deren Loge ins Burgtheater, das er ebenso gern besuchte, als er der Oper auswich. „Ich bitte dich dringend,“ schrieb er mir in jener Zeit, „entbehre Bösendorfer und Reinecke und benütze beiliegende Karte, um Anzengrubers „G'wissenswurm“ zu sehen! Es ist ein ganz vortreffliches Stück und wird dich herzlich erfreuen, ja wahrhaft erquicken. Du kennst es aber wahrscheinlich und weißt, daß es kein trauriges Stück ist.“ Die letzte Opernvorstellung, welche Brahms besucht hat, war das „Heimchen“ von Goldmark, den er persönlich liebte und schätzte. Im Theater wie auch am Mittagstisch geschah es nun häufiger als je, daß Brahms einnickte. Er war bereits recht schwach, als Strauß' neue Operette „Die Göttin der Vernunft“ herauskam; aber wiederholt hatte er mich gemahnt, ihm gewiß einen Platz in meiner Loge zu reservieren. Für Johann Strauß, mit dem er, zumal in Ischl, viel und gern verkehrte, empfand Brahms die herzlichste Sympathie und hatte noch an dessen letztem Werke: „Waldmeister“ sich aufrichtig erfreut. Auf einen Fächer von Frau Adele Strauß schrieb Brahms unter die

Anfangstakte des „Donauwalzers" die Worte: „J. Brahms, der dies komponiert haben möchte." Er erschien auch am 13. März pünktlich im Theater an der Wien zur Première der „Göttin der Vernunft", fühlte sich aber zu angegriffen, um bis zu Ende zu bleiben. Nach dem zweiten Akte verließ er das Theater, wie immer heftig dagegen protestierend, daß man einen Wagen hole oder ihn nach Hause begleite, was doch bereits sehr ratsam erschien. Nur durch eine listige Vorspiegelung gelang es, daß er die Begleitung meines Schwagers annahm. Es war das letzte Mal, daß Brahms ein Theater betreten hat. Dem Besuch von Abendconcerten hatte er schon früher entsagt; das Concert der von ihm sehr hochgeschätzten Marcella Sembrich hätte er gern gehört und kam selbst zu ihr, sich zu entschuldigen.

Das letzte von Brahms besuchte Concert war das „Philharmonische" vom 7. März 1897. Die Erinnerung daran wird sich jedem Anwesenden tief eingeprägt haben. Man begann mit Brahms' 4. Symphonie in E-moll. Gleich nach dem ersten Satz erhob sich ein Beifallssturm, so anhaltend, daß Brahms endlich aus dem Hintergrund der Direktions-Loge vortreten und sich dankend verneigen mußte. Diese Ovation wiederholte sich nach jedem der vier Sätze und wollte nach dem Finale gar kein Ende nehmen. Es ging ein Schauer von Ehrfurcht und schmerzlichem Mitleid durch die ganze Versammlung; eine deutliche Ahnung, daß man die Leidensgestalt des geliebten, kranken Meisters in diesem Saale zum letzten Mal begrüße. Diese ganz außergewöhnliche Huldigung wirkte um so stärker, als gerade seine E-moll-Symphonie niemals populär gewesen

ist. Wir Freunde, die wir an der ersten kalten Aufnahme dieses Werkes im Jahre 1886 nun diesen glänzenden Erfolg messen konnten, freuten uns für Brahms unsäglich über diesen Triumph. Aber die rechte innere Fröhlichkeit wollte sich doch nicht einstellen; das Weh der Sorge, des Mitleidens ließ sich nicht wegmusizieren.

Es ging nun zusehends abwärts mit Brahms. Seine Füße wollten nicht mehr gehorchen; so holten ihn denn seine Freunde zu Spazierfahrten in den Prater ab. Auch diese karge Herrlichkeit währte nur ganz kurze Zeit. Brahms mußte, wogegen er sich am längsten gesträubt, vor acht Tagen zu Bett gebracht werden. Er hat es nicht wieder verlassen. So kraftlos war er in diesen letzten Tagen, daß er auch wachend in einer Art Betäubung hinzudämmern schien. Die unbeschreiblich rührende Sorgfalt seiner Freunde Victor v. Miller-Aichholz, Arthur Faber, Dr. Fellinger und ihrer Frauen hat ihn, den Alleinstehenden, unausgesetzt umgeben. Wie es scheint, hat Brahms kein Bewußtsein von der Hoffnungslosigkeit seines Zustandes und von der Nähe der Gefahr gehabt; die Freunde und Ärzte erhielten ihn liebevoll in dieser Illusion; die Zeitungen, die er noch zeitweise durchblätterte, enthielten sich rücksichtsvoll jeder Notiz über seine schwere Erkrankung.

Brahms' letzte Komposition (op. 121) waren bekanntlich die auf Bibelworte gesetzten „Vier ernsten Gesänge", deren bittere Klage über die Vergänglichkeit des Menschen von schmerzlichem Todesschauer durchweht sind. Sie schienen uns, als sie in diesem Winter zum ersten Male gesungen wurden, ein böses Omen, und in der Musikgeschichte werden sie ohne Zweifel als eine merkwürdige,

bestimmte Todesahnung fortleben. Dennoch stand Brahms, als er die Lieder komponierte, in leidlicher Gesundheit und war noch Monate später ganz unberührt von Todesgedanken. Aber die „Ernsten Lieder“ blieben seine letzten: sie präludierten seinem Sterben.

Als wir am 7. Mai v. J. Brahms' 63. Geburtstag im Freundeskreis so heiter begingen, da mochte niemand, niemand ahnen, daß es sein letzter war. Wir werden keinen 7. Mai mehr feiern.

## II. Erinnerungen und Briefe.

### 1.

Wiederholt mahnen mich Freunde und Verehrer unseres teuren Meisters, ich möchte eine Auswahl seiner Briefe dem allgemeinen Interesse und dem liebevollen Anteil Näherstehender nicht vorenthalten. Dabei wird gerne auf die Sammlung der Billroth-Briefe hingewiesen, deren nicht bloß für seine Freunde unschätzbare Bedeutung sich auch äußerlich in dem außerordentlichen Erfolge einer dritten Auflage kundgegeben hat. Die darin veröffentlichten Briefe Billroths an Brahms mußten das Verlangen nach den Antworten des letzteren noch steigern. Leider steht die Partie nicht gleich auf beiden Seiten. In herzlicher Freundschaft und gegenseitiger Hochschätzung einig, waren die beiden Männer doch in vielen Dingen grundverschieden, darunter speziell in ihrer Korrespondenz. Billroths offenem, mitteilsamem Wesen war das Briefschreiben ein Bedürfnis, für Brahms war es eine Last. Wenn Billroth nach einem arbeitsvollen oder gesellig bewegten Tage spät abends nach

Hause kam, zündete er seine Lampe an und schrieb bis nach Mitternacht vertrauliche, oft recht umfangreiche Briefe über die Eindrücke, die ihm das eben gehörte Concert oder Theaterstück, das neueste Buch oder die neueste Bekanntschaft zurückgelassen. So schien er das Genossene noch ein Mal zu genießen, und wie die Freude, so teilte er mit uns auch willig das Leid. Ganz anders Brahms. Oft, wenn ich eintretend ihn am Schreibtisch fand, schlug er mit einem kräftigen Seufzer oder launigen Fluch auf ein Häuflein Briefe: Das alles soll ich beantworten! Mitunter war das verwünschte Häuflein recht bedrohlich angeschwollen: Geschäftsbriefe von Verlegern, Concert-Direktoren, Festkomités, dazwischen Einladungen von Wiener Freunden und Bekannten, Huldigungen und Autographenbettel von Auswärtigen. Das alles that Brahms so kurz als möglich ab; die Kunst stark komprimierten Antwortens hatte er zur Virtuosität ausgebildet. Wo es nicht geradezu gegen die Etikette verstieß, benützte er Korrespondenz- Karten, deren Format ihm jede Möglichkeit ausführlicher Darstellung liebevoll abschnitt. Er schrieb sehr schnell und benützte, um nicht durch eine harte Stahlfeder in diesem Eilzug aufgehalten zu werden, stets Gänsekiele. Ort und Datum fehlen fast auf allen seinen Briefen; als Unterschrift genügte ihm die Abkürzung J. Br. Seine Abneigung, den vollen Namen zu unterzeichnen, wuchs noch mit der Besorgnis, es könnten seine Briefe von Autographensammlern gekapert und verkauft werden. Brahms hatte eine üble Erfahrung gemacht. In einem Berliner Auktions-Katalog stand unter anderen zum Verkauf ausgebotenen Autographen auch ein „Ausführlicher Brief von Johannes Brahms an seinen Vater“.

Ganz erschrocken, seine intimsten Familienverhältnisse und kindlichen Herzensäußerungen fremder Neugier ausgeliefert zu sehen, schrieb er sofort an die betreffende Buchhandlung; aber ein Freund war ihm bereits zuvorgekommen, hatte den Brief für Brahms erworben und ihm zugeschickt. Seitdem verhielt sich dieser in seinen Briefen noch vorsichtiger und knapper. Vertrauliche Mitteilungen über seine persönlichen Verhältnisse, insbesondere aus der Jugendzeit, vermied er auch im mündlichen Verkehr, noch strenger im schriftlichen. Urteile über moderne musikalische Richtungen oder lebende Komponisten wird man in seinen Briefen höchst selten und nur andeutungsweise finden, also gerade das, was uns am interessantesten wäre. Daß Autographenjäger ihn mit jedem Jahr lästiger heimsuchten, läßt sich denken. Brahms erledigte auch dieses Geschäft „alla breve“: fünf Notenlinien keck und ungleich hingeworfen, darauf ein Motiv von zwei, höchstens drei Takten und die Unterschrift. Punktum.

Einmal jedoch handelte es sich um ein über dieses bequeme Modell weit hinausreichendes Autograph; einen für den Druck bestimmten förmlichen Brief. Die Musikschriftstellerin La Mara (Fräulein Marie Lipsius in Leipzig), der wir zahlreiche interessante Publikationen verdanken, ersuchte Brahms um die Erlaubnis, einige in ihren Besitz gelangte Briefe von ihm in ihrem Band „Künstlerbriefe“ abdrucken zu dürfen. Das artige Ersuchschreiben der von ihm persönlich geschätzten Dame schien ihn lebhaft zu beunruhigen, wie nachfolgender an mich gerichteter Brief vom Mai 1885 verrät:

„Liebster Freund! Inliegende zwei Briefe machen dir

die Situation klar. Unpraktisch wie stets, habe ich neulich deine Karte nicht abgewartet, sondern dem Dr. Fellinger, der mich besuchte, einen Brief an dich und den offenen an die Lipsius mitgegeben — mit der Ordre, letzteren auf die Post zu geben, wenn er dich in Wien nicht anträfe! Frau Fellinger aber hat den Brief kopiert. So kann ich ihn dir nachträglich schicken und meine Bitte anbringen. Lies ihn doch und sage mir, ob er an sich eine Dummheit ist oder ob er deren enthält! Ich traue mir alles mögliche darin zu — ich würde ja aber auch gerne das Maul halten! Recht wohl kann ich nachträglich noch einen andern schreiben, oder in diesem ändern, also: ich bitte um ein Wort!

Grüße Simrock schönstens, und ich schreibe ihm wohl gestern oder morgen! Aber der Teufel, wenn man mit Briefen von und an Fräulein Lipsius so geplagt wird, da geht doch gewiß die ohnehin geringe Lust am Briefschreiben zum Kukuk.

Und so verzeih' auch du die verdrießlichen Buchstaben — aber mich ärgert die Geschichte. Sei von Herzen gegrüßt und lebe so gut, vergnügt und froh, wie du es verdienst. Herzlichst dein J. Brahms."

Zum besseren Verständnis erlaube ich mir, Brahms Brief an Fräulein Lipsius aus den von ihr später herausgegebenen „Künstlerbriefen" hier folgen zu lassen:

„Wien, 27. Mai 1885.

Sehr geehrtes Fräulein!

Allerdings habe ich den Mut, Sie zu bitten, die fraglichen Briefe ungedruckt zu lassen. Ich weiß und bekenne, daß ich niemals anders als unlustig, eilig und flüchtig

schreibe, aber ich schäme mich, wenn mir ein Beispiel vor Augen kommt, wie das Ihre. Es gehört eine Art Mut dazu, einem unbekannten, gebildeten und wohlwollenden Manne so nachlässig zu schreiben, wie ich in diesem Falle. Zugegeben aber, daß solche Briefe gedruckt werden, ausdrücklich Ja dazu sagen — das wäre etwas anderes als Mut! Wenn Sie mir erlauben, an dieser Stelle ausdrücklich zu sagen, daß mir Niemand einen schlechteren Gefallen thun kann, als wenn er Briefe von mir drucken läßt — so will ich gern mit diesem selbst eine Ausnahme machen. Sie können ihn auch um so leichter in Ihr Buch aufnehmen, als Ihre Leser durch ihn erfahren, daß nicht Sie, sondern ich mich gehütet habe, aus der beabsichtigten Aufnahme meiner Briefe einen Schluß zu ziehen auf den sonstigen Inhalt und Wert Ihres Buches.

Es giebt, wie ich nicht bloß aus „Schiller und Goethe", sondern auch aus angenehmster persönlicher Erfahrung weiß, genug Menschen, die gern und gute Briefe schreiben. Aber es giebt eben auch von meiner Sorte, und deren Briefe sollte man, wenn die Schreiber es sonst verdienen, nachsichtig und vorsichtig lesen und deuten. Ich bewahre mir z. B. gern einen Brief von Beethoven als Reliquie; entsetzen aber muß ich mich, wenn ich bedenke, was so ein Brief alles bedeuten und erklären soll!

Ähnlich geht es mir mit den nachgelassenen Werken eines Musikers. Wie eifrig bin ich allezeit solchen Spuren nachgegangen, habe sie studiert und vielfach kopiert. Wie teuer waren mir z. B. bei Haydn und Franz Schubert diese ungezählten, überschüssigen Beweise ihres Fleißes und Genies. Immer hatte ich den Wunsch, man möchte so

wertvolle und lehrreiche Schätze für größere Bibliotheken kopieren, damit sie den sich ernstlich dafür Interessierenden zugänglich seien. Ich will nicht ausführen, mit welch anderen Empfindungen ich die geliebten Schätze dann gedruckt sehe — oder selbst noch dafür sorge, daß dies wenigstens ordentlich geschehe! Mißverstanden, mißgedeutet wird hier wie dort ganz unglaublich, und ob solche Veröffentlichung nötig, gut oder überflüssig und gar schädlich ist — weiß ich nicht!

Auf die Gefahr hin, daß Sie den Anfang dieser Epistel für eitel Heuchelei halten, zeichne ich Ihr hochachtungsvoll ergebener J. Brahms."

Wie charakteristisch, wie inhaltreich bei aller Kürze ist dieser Brief. Er beweist, daß Brahms nur die Lust, nicht das Talent zu schreiben abging. Wo er sich einmal genötigt sah, statt seiner geliebten Korrespondenzkarte einen sauberen Briefbogen hervorzuholen und einige Sorgfalt an Stil und Ausdruck zu wenden, da konnte er meisterhaft schreiben — klar, kernig, um kein scharf bezeichnendes Wort verlegen. Weil ihm nun einmal die Gedanken dazu da waren, sie zu verschweigen oder in Tönen zu äußern, so mißtraute er seiner Fähigkeit, sie in fester litterarischer Form auszuprägen. Und doch galt es bald für einen hohen Orden, bald für die Aufnahme in eine Akademie schriftlichen Dank abzustatten — nichts Unangenehmeres für Brahms! Er pflegte mir in solchen Fällen brummend sein Konzept zur Durchsicht zu bringen. Ich mochte nicht bloß kein Wort ändern, sondern mußte manchen Satz ob seines präcisen Ausdruckes und seiner plastischen Form bewundern. Und immer fand Brahms instinktiv den rechten Ton zwischen

allzu demütiger Bescheidenheit und stolzem Selbstbewußtsein. Ein Mal wollte er die verdrießliche Aufgabe sich wenigstens durch einen Spaß versüßen. Er trat mit ganz ungewohnter, geheimnißvoll vergnügter Miene bei mir ein und flüsterte, er habe etwas ganz Neues geschrieben und wolle es mir zeigen — kein Mensch habe es noch gesehen. Nachdem er mich eine Weile in freudigster Erwartung hatte zappeln lassen, zog er behutsam sein Konzept eines Dankschreibens (wenn ich nicht irre, für den Maximilians-Orden) hervor und ergötzte sich an meiner Enttäuschung.

Man darf es als einen Verlust beklagen, daß Brahms höchst selten und ungern sich entschloß, musikalische Fragen brieflich zu erörtern. Seine tiefen musikhistorischen und technischen Kenntnisse, verbunden mit so klarem, scharfem Urteil, hätten da einen Schatz von Belehrung niederlegen können, sei es, daß er über eigene Projekte und Kompositionen oder über fremde das Wort ergriff. Brahms konnte doch in vertraulicher Unterhaltung so fließend und lebhaft musikalische Dinge, insbesondere von aktuellem Interesse, besprechen, Angelegenheiten des Musikvereins, Programme unserer großen Concerte u. dgl. Mit der Feder in der Hand wurde er einsilbig. Von seinen eigenen Kompositionen oder Plänen zu sprechen, davon hielt ihn zeitlebens die ihm eigene Schamhaftigkeit zurück. Ebenso empfindlich reagierte seine Bescheidenheit gegen fremdes Lob. Sein Widerstreben, an ihn gerichtete schmeichelhafte Briefe aus der Hand zu geben, war schwer zu besiegen. Das Ersuchen der Witwe Hans v. Bülows, ihr einige Briefe ihres Mannes zur Veröffentlichung anzuvertrauen, setzte Brahms in große Unruhe, denn Bülows Briefe überströmten

von Enthusiasmus und Hingebung. Eine abschlägige Antwort konnte Brahms der Frau Marie v. Bülow trotzdem nicht geben. Er suchte also aus seiner großen Bülow-Korrespondenz fünf bis sechs unbedeutende kurze Billette heraus, in denen nur von Concertprogrammen, Wohnungsbestellung und anderen praktischen Vorbereitungen die Rede war, und brachte sie mir. Ich erklärte es für ein Unrecht gegen Bülow, wenn man ihn, diesen glänzenden Virtuosen auch im Briefschreiben, lediglich durch so nichtssagende und uninteressante Zettel, in einer gedruckten Sammlung repräsentieren wollte. Brahms dankte mir aufrichtig für mein ungeschminktes Veto und entschloß sich, wenn auch nicht leichten Herzens, ausführlichere und inhaltreichere Briefe Bülows an dessen Witwe auszufolgen.

Einige Briefe von bedeutenderem musikalischen Inhalt hat Brahms gelegentlich seiner Bearbeitung deutscher Volkslieder an Professor Spitta in Berlin gerichtet. Zu einem anderen ausführlichen und gehaltvollen Schreiben veranlaßte ihn eine Jugend-Komposition Beethovens, welche er durch mich kennen gelernt hatte; die Trauerkantate auf den Tod Kaiser Josephs II. und die Kantate auf die Thronbesteigung Kaiser Leopolds II. Beide Kompositionen waren nie gedruckt und galten für verschollen. Ein musikalisch gebildeter Kaufmann, Herr Friedmann, hatte die von deutlicher Kopistenhand geschriebenen Partituren bei einem Leipziger Antiquar gekauft und mir zur Ansicht mitgeteilt. Im Begriff nach Karlsbad abzureisen, schickte ich die Kantaten, nur flüchtig durchgeblättert, an Brahms, der mir im Mai 1884 darüber nachstehenden Brief schrieb:

„Lieber Freund! Du bist abgereist und hast mir einen

Schatz zurückgelassen, ohne ihn selbst noch angesehen zu haben. Da muß ich doch zum Danke ein paar Worte schreiben, damit du erfährst, was ungefähr der Schatz bedeutet. Es ist wohl ganz zweifellos, daß damit die beiden Kantaten gefunden sind, die Beethoven auf den Tod Joseph II. und die Thronbesteigung Leopold II. in Bonn geschrieben hat. Also zwei größere Werke für Chor und Orchester aus einer Zeit, in die wir bis dahin keine Komposition von irgend einer Bedeutung setzen konnten. Wäre nicht das historische Datum (Februar 1790), so würde man jedenfalls auf eine spätere Zeit raten — aber freilich, weil wir eben von jener Zeit nichts wußten! Stände aber kein Name auf dem Titel, man könnte auf keinen andern raten — es ist alles und durchaus Beethoven! Das schöne edle Pathos, das Großartige in Empfindung und Phantasie, das Gewaltige, auch wohl Gewaltsame im Ausdruck, dazu die Stimmführung, die Deklamation und in beiden letzteren alle Besonderheiten, die wir bei seinen späteren Werken betrachten und bedenken mögen.

Zunächst interessiert natürlich die Kantate auf Joseph II. Tod. Darauf giebt's keine „Gelegenheitsmusik!" Dürften wir den Unvergessenen und Unersetzten heute feiern, wir wären so warm dabei wie damals Beethoven und jeder. Es ist auch bei Beethoven keine Gelegenheitsmusik, wenn man nur bedenkt, daß der Künstler nie aufhört, künstlerisch zu bilden und sich zu mühen, und daß man dies beim Jüngeren wohl eher merkt als beim Meister. Gleich der erste Klagechor ist ganz Er selbst. Du würdest bei keiner Note und keinem Worte zweifeln. Ungemein lebhaft folgt ein Recitativ: „Ein Ungeheuer, sein Name Fanatismus,

stieg aus den Tiefen der Hölle . . ." (In einer Arie wird er von Joseph zertreten.) Ich kann nicht helfen, es ist mir eine besondere Lust, hiebei zurückzudenken an jene Zeit und, was ja die heftigen Worte beweisen, wie alle Welt begriff, was sie an Joseph verloren. Der junge Beethoven aber wußte auch, was er Großes zu sagen hatte, und sagte es laut, wie es sich schickt, gleich in einem kraftvollen Vorspiel. Nun aber erklingt zu den Worten: „Da stiegen die Menschen ans Licht" ꝛc., der herrliche F-dur-Satz aus dem Finale des „Fidelio". Dort wie hier die rührende, schöne Melodie der Oboë gegeben. (Der Singstimme zwar will sie nicht passen oder nur sehr mühsam.) Wir haben viele Beispiele, wie unsere Meister einen Gedanken das zweite Mal und an anderer Stelle benützten. Hier will es mir ganz besonders gefallen. Wie tief muß Beethoven die Melodie in der Kantate (also den Sinn der Worte) empfunden haben — so tief und schön wie später, als er das hohe Lied von der Liebe eines Weibes — und auch einer Befreiung — zu Ende sang. Nach weiterem Recitativ in Arien schließt eine Wiederholung des ersten Chors das Werk ab; aber ich will jetzt nicht weiter beschreiben; die zweite Kantate ohnedies nicht. Interessiert doch hier auch mehr nur die Musik und alles Einzelne, das Beethoven angeht.

Nun aber, lieber Freund, höre ich dich schon in Gedanken fragen, wann werden die Kantaten aufgeführt und wann gedruckt?*) Und da hört meine Freude auf. Das

*) Auf Brahms Anregung erlebte die „Trauerkantate auf den Tod Joseph II." ihre erste Aufführung durch die „Gesellschaft der Musikfreunde" im November 1884.

Drucken ist jetzt so sehr Mode geworden, namentlich das Drucken von Sachen, die dies gar nicht beanspruchen. Du kennst meinen alten Lieblingswunsch, man möchte die sogenannten sämtlichen Werke unserer Meister — der ersten sogar, gewiß aber der zweiten — nicht gar zu sämtlich drucken, aber, und nun wirklich vollständig, in guten Kopieen den größeren Bibliotheken einverleiben. Du weißt, wie eifrig ich allezeit suchte, ihre ungedruckten Werke kennen zu lernen. Von manchem geliebtesten Meister aber alles gedruckt zu besitzen, wünsche ich nicht. Ich kann es auch nicht richtig und gut finden, daß Liebhaber und junge Künstler verführt werden, ihr Zimmer und ihr Gehirn mit allen „sämtlichen Werken“ zu überfüllen und ihr Urteil zu verwirren.

Unserm Haydn ist die Ehre einer Gesamtausgabe noch nicht geworden. Eine wirklich vollständige Ausgabe seiner Werke wäre ja auch so unmöglich wie unpraktisch; vielleicht und wie wünschenswert dagegen eine abschriftliche Sammlung derselben, und diese für öffentliche Bibliotheken mehrfach kopiert. Wie wenig geschieht dagegen für neue Ausgaben von so mancherlei Werken, deren Studium und deren Verbreitung zu wünschen wäre. So namentlich ältere Gesangmusik jeder Art. Du wirst zwar sagen, die werden auch nicht gebraucht — sie sollten es aber und sie werden es ganz ohne Zweifel immer mehr. Hier wären auch Opfer am Platz und würden sich in jeder Beziehung gewiß sicherer lohnen.

Das sind aber weitläufige Themen, ich will dir keine Variationen weiter darüber vorphantasieren; sie gehen auch

zu ausschließlich aus Moll, und ich weiß sehr wohl, daß auch welche aus Dur möglich und nötig sind.

Komme aber doch bald und teile die ganz eigene Empfindung und Lust, mit mir der Einzige auf der Welt zu sein, der diese Thaten eines Helden kennt.

Herzlichst dein Johannes Brahms."

2.

Brahms, dessen Kompositionen zum größten und wohl auch schönsten Teil in Österreich entstanden, hat sich hier keineswegs auf eigenes musikalisches Schaffen beschränkt. Er entfaltete daneben eine vielfache praktische Thätigkeit, welche der Kunst in Österreich reichlich zu statten kam. Die fast verschwindend kleinste Rolle darin spielt das Unterrichtgeben. Es ist diejenige Thätigkeit, welche, selbst in bescheidenem Maße geübt, dem Tondichter die Kreise des eigenen musikalischen Denkens am empfindlichsten stört, ihm also qualitativ die unwillkommenste erscheint. Meines Wissens ist die als Concertsängerin und Gesangslehrerin rühmlich bekannte Frau Neuda-Bernstein das einzige Talent in Wien, das sich rühmen darf, Klavier-Unterricht von Brahms genossen zu haben. An der Förderung musikalischer Ausbildung im weiteren Umfange hat Brahms eifrig mitgewirkt als Direktionsrat der „Gesellschaft der Musikfreunde", welcher es zum unschätzbaren Vorteil gedieh, eine so große Autorität in ihrer Mitte zu besitzen. Brahms konnte auf die Programme der Gesellschaftsconcerte wie auch auf die Ernennung von Professoren am Konservatorium und artistischen Direktoren gewichtigen Einfluß nehmen. Eine Stellung als Dirigent hat er in Wien

zweimal, wenn auch jedesmal nur für kurze Zeit, bekleidet: an der „Sing-Akademie“ (1863) und den Gesellschafts-concerten (1872 bis 1874).

Ein anderes musikalisches Amt, daß sich nicht vor dem Publikum, aber im stillen ernst und einflußreich abspielt, hat Brahms durch mehr als zwanzig Jahre als Mitglied der Kommission für Erteilung von Künstler-Stipendien bekleidet. Das Unterrichtsministerium hatte im Jahre 1863 diese neue Institution ins Leben gerufen: die Zuerkennung von jährlichen Stipendien an mittellose talentvolle Künstler, welche bereits mit selbständigen Arbeiten hervorgetreten sind. Durch diese Maßregel war in Österreich zum ersten Mal ein eigenes bleibendes Budget gegründet, welches der Staat zur Ausbildung und Unterstützung einzelner Künstler bestimmt. Für jede der drei Sektionen (Poesie, bildende Kunst, Musik) waren vom Unterrichtsminister drei Kommissionsmitglieder ernannt, welche gemeinschaftlich die eingelangten Gesuche und Kunstwerke zu prüfen und zu beurteilen hatten. Das Referat über die musikalische Abteilung wurde mir anvertraut und ruht heute noch, seit 34 Jahren, in meinen Händen. Zuerst waren Esser und Herbeck meine Kollegen; für Esser trat später Brahms, für Herbeck Goldmark ein. Leider kam Goldmark durch seinen lang ausgedehnten Aufenthalt in Gmunden nur sehr selten in die Lage, an der Prüfung der eingelangten Kompositionen teilzunehmen. So wickelte sich das Geschäft fast immer nur zwischen mir und Brahms ab. Ich prüfte zuerst allein die meist sehr zahlreichen Gesuche und Kompositionen, schied aus, was davon statutenwidrig oder zweifellos schlecht war, und beriet mit Brahms über den

Rest. Lagen nur wenige zu ernster Prüfung einladende Gesuche vor, so kam Brahms zu mir, machte sich's mit einer Cigarre auf dem Sofa bequem und las die eingesendeten Musikstücke. Ich hatte da reichlich Gelegenheit, den raschen Überblick und die Treffsicherheit seines Urteils zu bewundern. Bei stärkerem Einlaufe von Kompositionen, die genauere Prüfung und ein gegenseitiges Abwägen erforderten, schickte ich dieselben mit meinem Vorschlag zu Brahms, von wo ich den ganzen, oft sehr gewichtigen Pack mit Brahms' schriftlichen Bemerkungen zurückerhielt. Diese waren meistens sehr kurz gefaßt — stimmten doch seine Vorschläge fast immer mit meinen Anträgen überein, aber meist gewürzt mit etlichen satirischen Bemerkungen über diesen oder jenen talentlosen Bittsteller.

So war Brahms unermüdlich, seinem Adoptiv-Vaterlande Österreich auch in musik-pädagogischen Dingen mit Rat und That zu dienen. Allgemein freudige Genugthuung erregte es, als Brahms, auf Antrag des Unterrichtsministers Dr. von Gautsch im Sommer 1889 den österreichischen Leopoldsorden erhielt. Als ich Brahms zu dieser Auszeichnung (allerdings mit etwas geheuchelter Überraschung) brieflich gratulierte, erhielt ich von ihm nachstehende Antwort:

„Ischl, 1889.

Lieber Freund! Tausend Dank für deine Nachrichten, nach denen mich schon recht verlangt hatte. Hoffentlich bleibt es bei deinen Plänen, oder werden sie aus Ischl noch günstiger.

Überrascht und verwundert hat mich — deine Verwunderung und Uberraschung meines Ordens wegen und

daß man „in hohen Regionen einen so gescheiten Einfall hatte"! Letzteres ist mir nun gar nicht eingefallen, als ich dachte, wem ich den Orden wohl eigentlich verdanke. Es sind ja sehr komplizierte Maschinen im Staat; diesmal glaubte ich dich vor allem mitwissend und mitveranlassend. Sonst sehe ich mich vergebens um, wer irgend angeregt und gefördert haben könnte. Für gewöhnlich gehört aber doch mehr dazu und anderes, als bloß künstlerische Leistungen, und an all diesem anderen, was es für Namen haben mag, habe ich es doch durchaus fehlen lassen.

Zum ersten Male war ich diesmal wenigstens hinterher artig, indem ich die vielen Telegramme, Briefe und Karten erwiderte! Ich hatte einen so freundlichen Eindruck, daß die Österreicher als solche sich freuten, daß ich notwendig artig danken mußte. Recht sehr möchte ich dich bitten, mir zu sagen, wie ich mich jenen „höheren Regionen" gegenüber zu benehmen habe?! Ich darf doch jedenfalls die direkte offizielle Anzeige abwarten? Habe ich dann an das Unterrichtsministerium oder an Se. Majestät selbst zu schreiben? Oder muß ich um eine Audienz einkommen?

Mich findest du hier, bis — ich doch wohl zum Musikfeste nach Hamburg muß! Ich muß, denn mein Ehrenbürger-Abenteuer war doch gar zu schön und erfreulich mit allem, was drum und dran hängt. Ich erschrecke aber, da ich mein Telegramm an den Bürgermeister abgedruckt sehe! Es klingt gar albern, „das Schönste, was nur von Menschen kommen kann" — als ob ich außerdem etwa an die ewige Seligkeit gedacht hätte! Mir ist aber der liebe Gott gar nicht eingefallen, ich dachte nur beiläufig an die sogenannten Götter, und daß, wenn mir

eine hübsche Melodie einfällt, mir das lieber ist, als ein Leopolds-Orden, und wenn sie gar eine Symphonie gelingen ließen, dies mir doch noch lieber ist, als alle Ehrenbürgerrechte. Seid beide herzlichst gegrüßt und kommt nur recht bald!"

3.

Bevor er ständiger Sommergast in Ischl geworden, pflegte Brahms seinen Landaufenthalt abwechselnd in Baden-Baden, Wiesbaden, Thun (in der Schweiz), einige Male auch in Pörtschach und Mürzzuschlag zu nehmen. Aus allen diesen Orten erhielt ich Lebenszeichen von ihm; Briefe oder Briefchen, die ohne den Anspruch auf bedeutenden Inhalt doch so manche interessante persönliche Mitteilung enthielten, manchen treffenden Ausspruch oder liebenswürdigen Charakterzug. Ich habe die Empfindung und folge ihr, daß unser Herz nach jedem schweren Verluste sich gern an die bescheidensten Erinnerungszeichen klammert. Bei den nachfolgenden Briefen aus den sechziger und siebziger Jahren dachte ich zunächst an Brahms' spezielle Freunde und Verehrer, aber wo hätte er deren nicht!

Der erste Brief bezieht sich auf Brahms' Erwählung zum Direktor der Wiener Sing-Akademie im Jahre 1863. Der Antrag traf ihn in Hamburg und fand ihn nicht gleich zur Annahme entschlossen. „Es ist," schrieb er der Vereinsleitung, „eben ein besonderer Entschluß, seine Freiheit das erste Mal wegzugeben. Jedoch was von Wien kommt, klingt eben dem Musiker noch eins so schön, und was dorthin ruft, lockt noch eins so stark."

Mir schrieb er darüber im Sommer 1863: „Mein

lieber Freund! Du wirst dich wundern, daß die froheste, dankbarste Erwiderung nicht eiliger kommt, als dein und so mancher freundliche Brief zu mir. Ich komme mir aber vor wie ein unverdient Gelobter und möchte mich lieber eine Weile verkriechen. Habe ich doch beim Empfange der telegraphischen Depesche (durch F., der doch stets den Auftakt haben muß!) entschieden mit so ehrender Aufforderung zufrieden sein wollen und die Götter weiter nicht versuchen. Viel gewisser will ich jedoch jetzt annehmen und kommen. Und da weiter bei mir nichts in Frage kommt, als ob ich eben den Mut habe, „Ja" zu sagen, so soll's eben passieren. Hätte ich abgelehnt, meine Gründe wären nur fremd für die Akademie und für euch Wiener überhaupt gewesen. Großen Dank muß ich dir noch sagen für dein Buch vom Musikalisch-Schönen, dem ich genußreichste Stunden, Aufklärung, ja förmlich Beruhigung verdanke. Jede Seite ladet ein, auf das Gesagte weiter fort zu bauen, die schönsten Durchführungen zu versuchen, und da hiebei ja, wie du sagst, die Motive die Hauptsache sind, so verdankt man dir immer den doppelten Genuß. Für den aber, der seine Sache so versteht, giebt's überall zu thun in unserer Kunst und Wissenschaft, und will ich wünschen, uns werde bald über anderes so schöne Belehrung. Für heute mit herzlichstem Gruß und Dank dein Joh. Br."

* * *

Der folgende Brief vom August 1866 betrifft die mir gewidmeten Walzer zu vier Händen op. 39.

„Soeben den Titel zu vierhändigen Walzern schreibend, die nächstens erscheinen sollen, kam mir ganz wie von selbst dein Name mit hinein. Ich weiß nicht, ich dachte

an Wien, an die schönen Mädchen, mit denen du vierhändig spielst, an dich selbst, den Liebhaber von derlei, den guten Freund und was nicht. Kurz ich fühle die Notwendigkeit, dir es zu schreiben. Ist es dir recht, daß es dabei bleibe, so danke ich gehorsamst; wünschest du jedoch aus irgend einem Grund die Sache nicht, so wende ein Wort daran und der Stecher kriegt Gegenordre. Es sind zwei Hefte kleiner unschuldiger Walzer in Schubertscher Form — willst du sie nicht und lieber deinen Namen auf einem gehörigen viersätzigen Stück, „befiehl, ich folge". Nächster Tage gehe ich in die Schweiz. Soll ich dir vorklagen, daß ich diesen Winter nicht in Wien war? Mein Kommen im nächsten Jahr kann's deutlicher sagen. In etwelcher Eile und alter Freundschaft dein Joh. Br."

* * *

Hermann Goetz, der Komponist der „Bezähmten Widerspenstigen", hatte eine große Oper „Francesca di Rimini" hinterlassen, welche von Ernst Franck vervollständigt am 30. September 1877 zum ersten Male in Mannheim zur Aufführung gelangte. Über die ziemlich verbreitete Meinung, daß auch Brahms an dieser Vervollständigung mitgeholfen, schrieb mir dieser aus Baden-Baden im Oktober 1877:

„Liebster Freund! In der „N. Fr. Presse" schreibt man, daß Franck und ich die „Francesca di Rimini" ergänzt haben. Dem ist nicht so; Franck allein hat die Ouvertüre und den 3. Akt nach den Skizzen orchestriert, ich habe nur seine Arbeit angesehen und mich aufs höchste gefreut über den schönen Ernst und den Fleiß, den ich ihm

nicht zugetraut hätte. Schon bei Gelegenheit der „Widerspenstigen“ hat er übrigens gleiche hingebungsvolle Liebe gezeigt, damals und jetzt mit bestem Erfolg. Er ist wirklich nicht genug zu loben für das, was er für Goetz (seinen Götzen) gethan hat, und hättest du den vortrefflichen Menschen und höchst schätzenswerten Künstler gekannt, du hättest deine helle Freude mit dem kleinen Franck, dem allein Goetz einen ruhigen Tod und seine Francesca das Leben verdankt. — Doch eben erwähnte Notiz findet sich in vielen Blättern, ich aber schreibe nicht gern, möchtest du nicht zwei Worte daran wenden? Daß ich's so lange gehen ließ, kann ich nur damit entschuldigen, daß ich, läge der Fall anders herum, ich gewiß schweigen würde. . . . Eigentlich hatte ich so eng geschrieben, weil ich dir recht behaglich plaudern wollte. Aber seitdem hat die Feder schon wieder Stunden geruht. Ich bin zum Briefschreiben verdorben. Einige schöne Herbsttage will ich noch hier in Liechtenthal (bei Baden-Baden) genießen. Lang aber wird's nicht dauern und die Karlsgasse und die andern haben mich wieder. Dessoff kommt oft herüber und ist sehr vergnügt — auch wenn er neue Noten von mir sieht. Nun aber grüße schönstens in deinem und andern Häusern! Auf baldiges frohes Wiedersehen!“

* * *

Ein Brief aus Pörtschach vom September 1878 bezieht sich auf das Hamburger Musikfest, womit das Jubiläum der dortigen „Philharmonischen Gesellschaft“ gefeiert werden sollte. Ich hatte eine Einladung dazu erhalten, zugleich die dringende Bitte, dem Komitee Nachricht zu geben, ob Brahms, von dem keine Antwort einge-

troffen, bestimmt in Hamburg erwartet werden könne. Auf meine Interpellation erwiderte Brahms:

„Pörtschach am See, September 1878.

Du hast mir schon einmal öffentlich Anstandslehre gepredigt; ich wünschte nicht, daß es ein zweites Mal ohne meine Schuld geschähe, und deshalb erzähle ich dir, daß es an den Hamburgern liegt, wenn ich bei ihrem Feste nicht erscheine. Artigkeit und Dankbarkeit habe ich keine Gelegenheit zu beweisen; im Gegenteil wäre einige Grobheit am Platze, wenn ich Zeit und Lust hätte, mir damit die Laune zu verderben. Ich will aber auch nicht die deine stören durch ausführliche Mitteilungen und sage deshalb nur, daß trotz Anfrage mit keinem Worte die Rede von Honorar oder irgend welcher Entschädigung war. Damit bin ich armer Komponist doch bedenklich taxiert und verliere alles Recht, bei der Festtafel etwa neben deiner Frau zu sitzen! Also ich bitte diesmal um Nachsicht für meinen ohnehin lädierten Ruf als artiger Mann. Wegen der Symphonie bitte ich freilich nicht um Nachsicht — aber ich fürchte, wenn nicht Joachim, wie ich wünsche, die Direktion angetragen wird, giebt's eine miserable Aufführung. Nun, die Diners in Hamburg sind gut, die Symphonie hat eine günstige Länge — du kannst während des dich nach Wien träumen! Ich denke recht bald nach Wien zu gehen, aber gefallen hat mir's in Pörtschach wieder vortrefflich. Mit herzlichem Gruß an dich und deine Frau. Dein J. Br."

* * *

Trotz dieser stark zweifelhaften Antwort ist Brahms doch zu dem Fest gekommen, das glänzend und genußreich

verlief. Clara Schumann, damals schon sechzig Jahre alt, spielte Mozarts D-moll-Concert mit vollendeter Meisterschaft und jugendlichem Feuer. Der folgende Abend brachte die zweite Symphonie von Brahms, welcher, mit Orchestertusch und Lorbeerkränzen empfangen, selbst dirigierte. Joachim spielte im Orchester die erste Violine. Nach der Symphonie warfen die Damen vom Chor und aus den ersten Sitzreihen Brahms ihre Blumensträußchen zu. Er stand da, wie es in seinem Wiegenlied heißt, „mit Rosen bedeckt, mit Nelken besteckt“. Zur Lustfahrt nach Blankenese fanden sich auf dem Verdeck des Dampfers viel interessante und berühmte Musiker in heiterem Gespräch zusammen: Brahms, Ferdinand Hiller, N. Gade, F. v. Flotow, Theodor Kirchner, J. Reinthaler u. a.

* * *

Im Mai 1880 hatte ich in Karlsbad das neueste Liederheft (op. 84) von Brahms erhalten und ihm sehr entzückt über das „Vergebliche Ständchen“ geschrieben. Er antwortete mir aus Ischl:

„Voller Vergnügen muß ich dir für deinen Brief danken, denn er war mir wirklich ein ganz besonderes, und ich bin höchst gut gelaunt durch den gut gelaunten! Unsereiner kann nicht ein großes NB. dazu machen, wenn er — meint, in der Lage zu sein, aber es ist die angenehmste Schmeichelung, wenn's ein And'rer thut.

Und diesmal tiffst du in mein Schwärzestes! Für das eine Lied gebe ich die andern alle und noch das W.-Album dazu. Von dir aber ist mir die Bestätigung ernstlich wert! Ich weiß lange, daß dein vortreffliches

Schnüffel-Organ sich keinen wirklich guten Bissen entgeh'n läßt (beim Austernessen ist das schon ärgerlicher).

Mit Widmungen bin ich nun schlimm daran, ich schulde so viele, mehr oder weniger, daß ich mich scheue, mit dem Auszahlen anzufangen. Ich muß mir einen besondern Modus ausdenken, vielleicht einen thematischen Katalog herausgeben, wo neben jeder Nummer ein schöner Name steht!? Besprich das einmal mit Simrock. —

Das wäre nun sehr schön, wenn du nach Ischl kämst; es ist doch prachtvoll hier und höchst genußvoll zu spazieren.

Ob ich wohl eigentlich nach Bayreuth gehe? Auch Bülow, der im August mit seiner Braut hingeht, will mich verführen oder fragt mich vielmehr, ob ich mich anschließen will.*) Wenn du etwa zuweilen im Begriff bist, eine Bayreuther Broschüre ärgerlich wegzuwerfen, dann thue lieber ein Kreuzband darum und schicke sie hieher; uns ist so was exotisch und interessant.

Simrock, Dvorak bitte schönstens zu grüßen und deine Sängerin noch schöner. Du aber sei nochmals herzlichst bedankt für deine freundlichen Worte."

* * *

Gleichfalls aus Karlsbad hatte ich Brahms herzlich gedankt für das dritte und vierte Heft seiner vierhändigen „Ungarischen Tänze", die ich mit meiner Frau so gern und oft dort gespielt. In diesen beiden Heften wirkt Brahms thatsächlich kleine Wunder der Harmonisierung und Rhythmik, welche die Kunst des „Setzers" hoch über

---

*) Brahms ist nie nach Bayreuth gereist.

die des unbekannten „Sängers“ dieser einfachen Volksmelodien erhebt. Man gebe irgend einem anderen Komponisten diesen melodischen Rohstoff, wie er Brahms vorlag, und sehe zu, was der andere daraus macht. Es sind übrigens zwei dieser Stücke vollständig Brahms' eigene Erfindung, ohne daß er es für wichtig genug hielt, sich dessen zu berühmen. Brahms antwortete mir aus Ischl: „Ich bin so vergnügt über deine vergnügten und lieben Worte, daß ich dir's gleich sagen muß. Du weißt, daß mir die Sachen ausnahmsweise selber einigen Spaß machen. Wie freut's mich also, wenn's anderen auch so geht und wenn sie gar so lieb sind, es nicht zu verschweigen! Mit besten Grüßen an dein zweites Selbst und an dein zweites Händepaar herzlichst dein J. Brahms.“

4.

Brahms' allgemeine Bildung war viel umfassender und tiefer, als man nach flüchtiger Bekanntschaft vermuten mochte. Was in seiner harten, entbehrungsvollen Jugend ihm verwehrt geblieben, hat er später mit andauernder Energie nachgeholt. Eine bewunderungswürdig rasche Auffassung und ein ebenso außerordentliches, nie versagendes Gedächtnis unterstützten ihn in seinen Studien. Oft erfuhr man erst nach Jahren, wenn ein Stichwort zwingenden Anstoß gab, wie fest beschlagen er war in litterarischen Dingen. Mit seiner Belesenheit zu prunken, fiel ihm nicht ein; er versteckte sie lieber. Der reine Gegensatz zu Liszt, der in seinen musikalischen Aufsätzen fortwährend mit Dante, Shakespeare, Goethe, Michelangelo, Albrecht Dürer herumwirft, auch mit Plato, Spinoza, Kant und Hegel,

von denen er schwerlich ein Kapitel selbst gelesen hatte. Vollends zuwider waren Brahms jene neuesten Musikkritiker, die sofort Schopenhauer und Nietzsche citieren, sobald sie eine neue Oper oder Symphonie anschneiden. Wie genau kannte Brahms unsere klassische Litteratur, wie tief hatte er ihre Meisterwerke in sich aufgenommen. Manche seiner litterarischen Sympathien waren mir nicht ganz erklärlich, so z. B., daß er immer und immer wieder bis in sein Alter Jean Paul lesen konnte und die humoristischen Romane von Swift und Fielding. Letztere in deutscher Übersetzung. Für fremde Sprachen besaß er kein Talent, hat niemals, auch nur für den allerdürftigsten Hausgebrauch Französisch oder Englisch erlernt. Der neuesten Litteratur näherte er sich mit sehr zurückhaltender Auswahl. Es ist ja unzweifelhaft das Übel der neuen Bücher, daß sie uns verhindern, die alten wieder zu lesen. Die realistischen Erzeugnisse unserer Modernsten erregten Brahms' Widerwillen; hingegen las er mit nie abwelkendem Genuß die Novellen Gottfried Kellers und die Dichtungen seines Freundes J. V. Widman in Bern.

Auch die Politik — sonst das gemiedene und verschmähte Aschenbrödel der Künstler — verfolgte Brahms aufmerksam. In einem seiner Briefe finde ich sogar leidenschaftliche Teilnahme an einem speziell österreichischen Zwischenfall. Er schreibt mir aus Wiesbaden im Juni 1883:

„Liebster Freund! Ich muß mein Hurrah jemandem zurufen, mein fröhliches, kräftiges Hurrah den Professoren für ihren Brief an Rektor Maaßen.*) Man muß so viel

*) Professor Maaßen war im Jahre 1883 in einer Debatte des

Österreicher sein wie ich, die Österreicher lieben wie ich, um jeden Tag beim Zeitungslesen traurig zu sein, dann aber auch einmal, wie jetzt, so ernstlich erfreut zu werden! Regelmäßig lese ich leider nur das „Fremden-Blatt“, das eine prinzeßliche Freundin hier hält und mir schickt. Ich bin immer noch Lamezan dankbar für die Ohrfeige, die er dem Blatt diesen Winter gab. Wenn ich nur die konfiszierten Nummern kriegte, ich abonnierte auf die „Neue Freie Presse“!

Und Freund Billroth will immer noch nicht Wagnerianer werden? Wozu wartet er so lang, einmal muß er doch daran.“

Ein guter Österreicher war Brahms geworden und zugleich ein treuer Reichsdeutscher geblieben. Mit wärmster Teilnahme und Aufmerksamkeit las er die historischen Werke von Sybel und Treitschke, zuletzt Onckens Buch über Kaiser Wilhelm. Für Bismarck hegte er eine leidenschaftliche Verehrung, ließ sich gern jedes seiner Bildnisse schenken, liebte seine Reden und kannte alles, was über den Eisernen Kanzler geschrieben war. Noch drei Wochen vor seinem Ende, als die tückische Krankheit ihm jede Lebensfreudigkeit geraubt hatte, klagte er seinem Freunde Herrn Arthur Faber, er könne Gelesenes nicht mehr behalten. „Nur über Bismarck möchte ich lesen; schick' mir das Buch von Busch: „Bismarck und seine Leute.“

Rodenbergs „Deutsche Rundschau“ zählte ihn zu ihren dankbarsten Lesern.

---

niederösterreichischen Landtages, in welchem er als Rektor die Universität vertrat, zu Gunsten einer czechischen Volksschule in Wien eingetreten.

Von modernen Malern waren es insbesondere zwei, welche Brahms in hohen Ehren hielt: der Altmeister Adolph Menzel und der in unseren Tagen zur Berühmtheit gelangte Max Klinger. Die Sympathien waren gegenseitig. Der trotz seines hohen Alters stets frische, bewegliche Menzel hat Brahms wiederholt in Wien besucht und ihn in Berlin ganz ausnehmend gefeiert, Klinger fühlte sich von Brahms' Musik zu vielen seiner merkwürdigsten Schöpfungen entzündet. Nach Empfang von Klingers neuestem Album „Phantasien“ schrieb mir Brahms sofort:

„Lieber Freund! Die neueste Brahms-Phantasie nur anzuschauen, ist mehr Genuß, als die zehn letzten zu hören.*) Da ich sie dir aber nicht gut bringen kann, so bitte ich dich, bei mir vorzusprechen — auch einige Zeit mitzubringen, denn sie dauert mindestens so lange, wie besagte zehn letzte oder frühere.“

So sehr mir an Klingers Illustrationen die geniale Kühnheit imponierte, das Entzücken Brahms vermochte ich doch nicht überall zu teilen; am wenigsten über die Titelblätter der bei Simrock erschienenen Lieder. Zu einem fachmännischen Urteil durchaus unberufen, konnte ich doch meine Empfindung nicht verhehlen, daß hier das einseitig Realistische und gewaltsam Charakteristische allzusehr die Schönheit zurückgedrängt, ja ohne innere Nötigung verletzt habe. Ich konnte nicht begreifen, warum z. B. Homer als abstoßend häßlicher Alter mit weißen Haarbüscheln auf dem splitternackten, elenden Leib dargestellt sein mußte — oder

*) Brahms, op. 116. Phantasien für Pianoforte. — Zu diesen sieben Phantasien rechnet Brahms offenbar die drei Intermezzi, op. 117, hinzu.

weshalb die reizende Melodie eines Brahmsschen Liedes sich bei Klinger nicht in einer holden Mädchengestalt, sondern in einer recht derb alltäglichen widerspiegle? „Du hast nicht Unrecht," entgegnete Brahms, „aber das Alles stört mich nicht — es ist doch genial!" Ich mußte an Eitelberger denken, der einmal in wilder Oppositionslaune ausrief: „Die verwünschte Schönheit, die hat alles Unheil in die Malerei gebracht!"

Seiner Dankbarkeit und Verehrung für Max Klinger gab Brahms einen bleibenden Ausdruck durch die Widmung seiner „Vier ernsten Gesänge für eine Baßstimme", op. 121. Von ihm, der mit Dedikationen stets auffallend sparsam, ja in den letzten zwanzig Jahren fast gänzlich zurückhaltend gewesen, galt diese Widmung nicht wenig, sie ward um so bedeutungsvoller, als die „Vier ernsten Gesänge" sein allerletztes Werk blieben. Ja, diese nicht bloß „ernsten", sondern trostlosen Todes- und Verwesungsklänge präludierten, ohne daß Brahms es ahnte, seinen Abschied vom Leben. Als eine Art Requiem für den Meister selbst hat sie Herr Sistermans nacheinander in fast allen deutschen Städten vorgetragen, welche ihren Concerten oder Musikfesten eine Trauerkundgebung für Brahms einfügten. Gewiß werden diese „Vier ernsten Gesänge" immer als eine bestimmte Vorahnung seines eigenen Todes empfunden und gedeutet werden, obgleich Brahms sie noch bei guter Gesundheit geschrieben hat. Ich dachte sie mir in unmittelbarem Zusammenhange mit dem ihn tief erschütternden Tode Clara Schumanns. Aber diese Vermutung muß ich heute für irrig erklären. Brahms intimer Freund, Herr Alwin v. Beckerath, einer der kunstsinnigsten Musik-

förderer im Rheinlande, schreibt mir darüber aus Crefeld: „Brahms kam (im Mai 1896) direkt aus Bonn, von Frau Schumanns Begräbnis, herüber nach Honef, auf den Landsitz meines Schwagers Weyermann, wo wir mit Barth aus Hamburg und einigen Meininger Musikern vereint ein kleines Privat-Kammermusikfest feierten. Am ersten Tage war Brahms sehr erregt, bald wirkten aber die schöne stille Natur und das häusliche Behagen wohlthuend auf ihn, und er blieb statt einen Tag, wie er anfangs beabsichtigte, volle fünf Tage. Am zweiten Tage teilte er Barth mit, er habe etwas Neues, und er möchte es uns in aller Stille einmal zeigen. Wir gingen klopfenden Herzens mit ihm auf ein abgelegenes Zimmer, wo ein Pianino stand, und dort führte er uns die „Vier ernsten Gesänge" aus dem Manuskript vor. Er war dabei selbst so ergriffen, wie ich's nicht für möglich gehalten hätte. „Die habe ich mir zu meinem Geburtstage geschrieben," sagte er. Sie sehen hieraus, daß diese Komposition in keinem ursächlichen Zusammenhang mit Clara Schumanns Tod steht. Außer den „Vier Gesängen" brachte er noch neue herrliche Orgelvorspiele mit. Wir waren alle tief erschüttert und ein trübes Ahnen füllte mein Herz — leider hat es recht behalten."

* * *

Am Ausgang seines Lebens hatte Brahms rasch nacheinander zwei schmerzliche Verluste zu verwinden: im Februar 1894 starb Billroth, im Mai 1896 Clara Schumann. Es entsprach ganz seiner starken, festgefügten und schweigsamen Natur, daß Brahms darüber möglichst wenig reden oder hören mochte. Sobald er Billroths Tod

erfahren, kam er augenblicklich teilnehmend zu mir, gestand aber, daß er etwas „wie ein Gefühl der Befreiung“ darüber empfinde, das traurige Hinwelken unseres Freundes, dieses Riesen an Geist und Körperkraft, nicht noch länger ansehen zu müssen. Er spricht dies auch später noch (Ischl 1895) in einigen Zeilen an mich aus, die sich auf meine in der „Neuen Freien Presse“ veröffentlichten Billroth-Erinnerungen beziehen:

„Laß mich dir recht herzlich danken für die innige Freude, die mir deine Billroth-Aufsätze gemacht haben. Das ist ein selten schönes Todtenopfer und ein Zeichen von Freundschaft, wie es nur ein guter Mensch geben kann. Auch Fernerstehende werden deine Worte mit Wonne lesen, mit doppelter aber Jeder, dem Billroth teuer war.

Mich aber laß bekennen, weßhalb sie mir besonders wohl thaten: sie haben mich befreit von dem Andenken an den kranken Billroth; erst jetzt bin ich von der peinlichen Empfindung und Erinnerung der letzten Jahre frei geworden und denke und liebe den Mann, wie ich ihn früher kannte und wie du ihn so liebevoll schilderst*). . .

---

*) Bei jeder Aufführung von „Wallenstein's Lager“ freue ich mich auf die Stelle:

Ein Hauptmann, den ein Anderer erstach,
Ließ mir ein paar falsche Würfel nach.

Diese beiden Zeilen, ein kleiner beredter Denkstein des Zusammenwirkens zweier großer Dichter, sind von Goethe. Er hatte sie in Schiller's Manuskript eingefügt, um zu motivieren, wie der Bauer zu den falschen Würfeln gekommen ist. Eine ähnliche verbessernde Zuthat, unscheinbar, aber interessant, hat Schumann's Oper „Genofeva“ aufzuweisen; nur mit dem Unterschied, daß hier nicht, wie in „Wallenstein's Lager“, der ältere, erfahrene Dichter dem jüngeren nachhalf,

Billroth und Brahms verband die innigste persönliche Freundschaft; Billroth empfand überdies eine enthusiastische Verehrung für Brahms' Kompositionen. Wie er nicht müde wurde, dieselben mit mir vierhändig durchzuspielen, so pflegte er auch nach jeder Aufführung eines neuen Brahms mir brieflich den davon empfangenen Eindruck zu schildern. Ich hatte einmal Brahms von diesen bei aller Begeisterung doch so genau eingehenden, schönen Musikbriefen Billroths gesprochen, und da äußerte der sonst gar nicht Neugierige oder gar Lobgierige den Wunsch, etwas von diesen ungedruckten, freundschaftlichen Kritiken zu sehen. Ich raffte schnell drei bis vier von Billroths Briefen zusammen und schickte sie Brahms. Einen Augenblick zu spät erschreckte

---

sondern der viel jüngere dem älteren, der Schüler dem Meister. Von Brahms sind vierzehn Takte in der „Genofeva". Wir erfahren dies erst jetzt, vierzig Jahre nach Schumanns Tod, und zwar — wie seltsam! — aus der neuesten (vierten) Auflage der Billroth-Briefe. Zu einer Aeußerung Billroths, er glaube nicht daran, daß Brahms eine Oper komponiere, macht der Herausgeber von Billroths Briefen (4. Auflage 1897) Dr. Georg Fischer folgende Randbemerkung: „Brahms hat keine Oper komponiert. Es ist aber bislang unbekannt, daß derselbe an einer Oper, wenn auch nur mit vierzehn Takten, beteiligt ist, indem er den Schluß am Liede des Siegfried im dritten Akt von Schumanns Genofeva geschrieben hat." Das geschah, als im Jahre 1874 die Oper am königlichen Theater zu Hannover einstudiert werden sollte. Da schickte Frau Clara Schumann dem Sänger Max Stägemann, welchem die Rolle des Pfalzgrafen zugeteilt war, den betreffenden Zusatz von Brahms mit der Erklärung, sie wäre damit nicht nur völlig einverstanden, sondern halte diesen Schluß im Interesse der Wirkung für wünschenswert. In der Partitur, wie sie Schumann nach der ersten Leipziger Aufführung (1850) redigiert hatte, und wie sie hierauf für München, Wien und Wiesbaden kopiert wurde, findet sich diese Ergänzung ebensowenig wie in dem gedruckten, von

mich die unbestimmte Erinnerung, es stecke in einem dieser Briefe ein für Brahms verletzendes Wort. Billroth machte nämlich, Brahms mit Beethoven vergleichend, die Bemerkung, daß unser Freund neben den großen Vorzügen auch manche persönliche Schwäche seines Vorbildes teile: er sei wie Beethoven oft rücksichtslos und verletzend schroff gegen seine Freunde und könne ebensowenig wie Beethoven sich von den Nachwirkungen einer verwahrlosten Erziehung völlig losmachen. Ganz trostlos darüber, so unvorsichtig gegen meine zwei besten Freunde gehandelt zu haben, mußte ich obendrein befürchten, daß Brahms in einer seiner sarkastischen Anwandlungen Billroth ob jenes Ausspruches vielleicht necken und in Verlegenheit bringen werde. Brahms rettete mich schnell aus meiner peinlichen Stimmung. Seine

---

Clara Schumann verfaßten Klavierauszug. Für Hannover wurden die Brahmsschen vierzehn Takte als Einlage in die Partitur eingeheftet. Indem ich diese (mir in Abschrift vorliegende) Ergänzung mit dem Schumannschen Original vergleiche, in welchem sie fehlt, kann ich nicht umhin, die richtige Empfindung Brahms' zu bewundern. Er fühlte, daß bei Schumann das Lied keinen befriedigenden Abschluß habe, vielmehr an dessen Stelle recht unpassend ein fragender Halbschluß auf der Dominante steht; daß ferner auf diesen Halbschluß („Mich trennt keine Macht mehr von dir!") viel zu rasch und unvermittelt gleich Siegfrieds Worte folgen: „Wer sprengt so eilig ins Thor herein?" Es geschah also ebensosehr im dramatischen Interesse als im rein musikalischen, daß Brahms die zwei so heterogenen Hälften dieser Scene durch den Einschub seiner vierzehn Nothelfertakte auseinander hielt. Von praktischer Wichtigkeit ist das heute kaum; die „Genofeva", musikalisch so vornehm und tief empfunden, aber dramatisch zaudernd und bleichsüchtig, findet mit und ohne die Brahmsche Einlage doch nur noch verschlossene Thüren. Aber für die Operngeschichte wie für die Verehrer von Brahms und Schumann bleibt es ein eigenartig anziehendes Faktum.

Antwort auf meinen entschuldigenden Brief ist ebenso würdig und aufrichtig, wie höchst bezeichnend für seinen Charakter:

„Lieber Freund! Du brauchst dich nicht im geringsten zu beunruhigen. Ich habe den Brief von Billroth kaum gelesen, gleich wieder in den Umschlag gethan und nur leise den Kopf geschüttelt. Ich soll nichts gegen ihn erwähnen — ach, lieber Freund, das geschieht leider ganz von selbst nicht bei mir! Daß man auch von allen Bekannten und Freunden für etwas ganz anderes gehalten wird, als man ist (oder also in ihren Augen: sich giebt), das ist mir eine alte Erfahrung. Ich weiß, wie ich früher in solchem Fall erschreckt und betroffen schwieg, jetzt schon längst ganz ruhig und selbstverständlich. Das wird dir gutem und gütigem Menschen hart oder herbe scheinen — doch hoffe ich, noch nicht zu weit vom Goetheschen Wort abgekommen zu sein: Selig, wer sich vor der Welt ohne Haß verschließt. — Recht herzlich dein J. Brahms."

Die beiden letzten Briefe, die ich von Brahms besitze, haben eine lange Vorgeschichte. Sie betreffen einige Briefe Robert Schumanns (aus der Heilanstalt Endenich bei Bonn) an seine Frau und an Brahms. Letzterer, der meine schwärmerische Verehrung für Schumann, den Tondichter und den Menschen, kannte, hatte mir die Briefe vor mehr als zwanzig Jahren zur Abschrift mitgeteilt. Gern hätte er sie gedruckt gesehen, diese rührenden Mitteilungen, welche uns den kranken Schumann wie in einem mild verklärenden Lichte zeigen. Er bat deshalb Clara um ihre Einwilligung. Sie gab dieselbe brieflich nach einigem Zögern, zog sie jedoch später mit der ihr eigenen Ängstlichkeit wieder zurück. Da weder Brahms noch ich gegen die Empfindungen der ver=

ehrten Frau im entferntesten ankämpfen wollten, sprachen wir nicht weiter von der Sache. Erst nach Claras Tode kam die Rede wieder darauf; ich äußerte brieflich gegen Brahms den Wunsch, es möchten doch diese letzen Äußerungen Schumanns nicht verloren gehen für seine treue Gemeinde. Auf meine Ausführungen antwortete Brahms (Juli 1896 aus Ischl) vorläufig mit folgendem Billet: „Von ganzem Herzen mit dir einverstanden, schicke ich dies nur voraus, weil es wohl ein etwas länglicher Brief wird, der mein Ja wiederholt, und mich zugleich der Gedanke beschäftigt, an Marie Schumann zu schreiben. — Also: bis gleich! Herzlichst dein J. B."

Wirklich ließ der „längliche Brief" (er traf mich Ende Juli in Heringsdorf) nicht lange auf sich warten. Derselbe lautet:

„Liebster Freund! Alles, was du schreibst, ist richtig und wahr und dich wie mich angehend. So sage ich nur kurz, daß eine Darstellung Robert Schumanns in Endenich aus deiner Feder stets mein sehnlicher Wunsch war. Ich hatte wie du die Zustimmung Claras. Dann kam N. N. dazwischen und ihre Sinnesänderung. Mich traf sie empfindlicher wie dich — aber deinetwegen, was ich, wie Manches der Art, still zu verwinden suchte.

Vertraulicher Umgang mit Frauen ist schwer, desto ernster und vertraulicher, desto schwerer. Als mildernd muß man in diesem Falle durchaus gelten lassen, daß Frau Schumann ihren Mann damals nicht sah und es begreiflich ist, daß sie nicht gern über den Kranken hörte. Jetzt ist Maria die Besitzerin alles schriftlichen Nachlasses und darf darüber verfügen. Wieder bitte ich, zu bedenken,

wie schwierig ihre oder der drei Schwestern Lage ist — solchem Eigentum gegenüber!

Ich glaube nicht, daß sie etwas thun werden, ohne mich um Rat zu fragen; ob sie aber auf meinen Rat etwas thun, weiß ich nicht. Jedenfalls möchte ich Marien unsere Sache vorstellen und sie bitten, uns das übrige Material (Endenich angehend) zu überlassen oder zunächst freundlich zuzustimmen, daß du alles in Händen Habende benützen darfst.

Nun ist mein dringender Wunsch, du möchtest mit der Veröffentlichung deiner Arbeit nicht eilen. Es ist doch möglich, daß wir alles dahin Gehörige bekommen, dann aber: Ich bin der Einzige, der mit Schumann zu jener Zeit oft verkehrte, und du bist der Einzige, dem ich, statt der eigenen Feder, meine Erinnerungen anvertrauen möchte. Es kommt ja nichts merkwürdiges dabei heraus, aber — wollen wir nicht ein paar ruhige Stunden daran wenden?

In ernster Freundschaft dein J. Brahms."

Man sieht, ihm selbst lag die Angelegenheit auf dem Herzen. Er berichtet mir über dieselbe aus Karlsbad anfangs September 1896 mit folgenden Zeilen:

„Beiliegendes Schreiben von Marie Schumann hätte ich dir längst geschickt, wenn ich deiner Adresse sicher gewesen wäre. Ich hatte seinerzeit deinen Brief an Marie geschickt und dazu gebeten, uns übriges Material, Endenich angehend, anzuvertrauen. Dem Passus von „uns Kindern" hatte ich eigentlich vorgebeugt und gesagt: sie dürfen dir und mir einige Empfindlichkeit in der Sache wohl nachsehen. Frauenzimmer u. s. w.

Vielleicht finden wir bei uns in Wien noch geeignetes — sonst haben wir unser möglichstes gethan."

In dem von Brahms eingangs erwähnten Briefe antwortet ihm Fräulein Marie Schumann (Frankfurt, 17. August) zustimmend: „Thun Sie, was Sie im Andenken an unsere Mutter für das Rechte halten, und das soll mir gelten." Dem Wunsche jedoch, noch andere Briefe Schumanns zu erhalten, begegnet sie mit den Worten: „Ich muß erst in Ruhe das Material selbst durchgelesen und einen Überblick gewonnen haben, ehe ich etwas aus den Händen gebe. Dazu braucht es aber einiger Jahre."

So verblieb es denn bei der Veröffentlichung jener wenigen Briefe, welche Brahms mir vor so vielen Jahren mitgeteilt hatte und denen Joachim noch ein sehr wertvolles Stück beifügte.*)

* * *

Man mußte Brahms lange kennen, um auf den Goldgrund seines verschlossenen Wesens zu gelangen. Er war in Wohlthaten ebenso unermüdlich, wie unerschöpflich in der Kunst, sie geheim zu halten. Wie manchem jungen Musiker hat er unaufgefordert geholfen mit einem „in beliebiger unbestimmter Zeit zurückzuzahlenden Darlehen", dessen er sich selbst niemals erinnern wollte! Er ließ es auch an moralischer Hilfe, an Förderung und Empfehlung aufstrebender Talente nicht fehlen. Sehr verschieden von gewissen weltberühmten Künstlern, die eher noch mit Geld als mit ihrer Protektion aushelfen, am liebsten aber mit keinem von beiden. Brahms freute sich an jedem ver-

---

*) Siehe Seite 341.

dienten Erfolg eines andern. Man weiß, wie energisch er die allgemeine Würdigung Dvoraks beschleunigt hat. Als Ehrenpräsident des „Wiener Tonkünstlervereins", an dessen geselligen Abenden er gern und regelmäßig teilnahm, betrieb er eifrig Preisausschreibungen, insbesondere für Kammermusik, um junge Talente an die Oberfläche zu bringen. Da bewies er bei Durchsicht der eingelaufenen anonymen Manuskripte einen erstaunlichen Scharfblick, aus dem Gesamt-Eindruck und technischen Einzelheiten den Autor zu erraten, oder, falls dieser noch nie hervorgetreten, wenigstens die Schule, den Lehrer desselben. Im vorigen Jahre interessierte sich Brahms sehr lebhaft für ein anonymes Quartett, dessen Komponisten er durchaus nicht zu erraten vermochte. Mit Ungeduld erwartete er die Eröffnung des versiegelten Zettels. Darauf stand der bisher gänzlich unbekannte Name: Walter Rabl. Ihm ward auf Brahms' Vorschlag der Preis zuerkannt, das Stück öffentlich aufgeführt und an Simrock empfohlen, der es sofort druckte.

* * *

Nicht immer von höflichen Manieren, besaß doch Brahms eine wohlthuende Höflichkeit des Herzens. Wie ergötzte es ihn, wenn er anderen eine Freude machen konnte, vollends eine geheimnisvoll überraschende! So fand ich ihn an einem Sonntag Vormittag eifrig beschäftigt, mehrere Flaschen Champagner in einen Korb zu packen. „Die sind für . . . ., dessen neues Orchesterstück heute aufgeführt wird. Wenn er nach dem Concert sich mit seiner Familie zu Tische setzt, soll er eine Freude haben!"

Kurz vor seiner letzten Krankheit besuchte ihn die Frau eines in Böhmen lebenden ausgezeichneten Komponisten

Brahms sprach ihr zu, wie sehr es die künstlerische Laufbahn ihres Mannes fördern würde, nach Wien zu übersiedeln. „Ja," seufzte die Frau, „wenn das Leben in Wien nur nicht so kostspielig wäre für eine zahlreiche Familie!" — „Wenn es an nichts anderm hängt," entgegnete Brahms, „so nehmen Sie ohne weiteres von meinem Vermögen, so viel Sie brauchen; ich selbst bedarf sehr wenig." Die gute Frau brach vor Rührung in so heftiges Weinen aus, daß sie nicht antworten konnte.

* * *

In Brahms lebte ein stark entwickeltes Rechtlichkeitsgefühl, das vielleicht strengen Juristen mitunter allzu empfindlich erscheinen mochte. Eine charakteristische Geschichte, deren Anfänge ich miterlebte, deren Ausgang ich aber erst in Brahms' allerletzten Tagen erfuhr, mag dies bestätigen. Ich traf einmal bei Brahms eine blasse, interessante Frau von etwa 40 Jahren, die geschiedene Gattin eines (wenn ich nicht irre, in Bayern lebenden) pensionierten Offiziers. Diese Dame, deren nervöse Einsamkeit nur durch leidenschaftliches Musizieren ein flackerndes Leben empfing, schwärmte für Brahms' Kompositionen und nicht weniger für den Komponisten selbst. Dieser besuchte sie auch manchmal in ihrer nah gelegenen Wohnung auf der Wieden, mehr von rein menschlicher Teilnahme geleitet, als aus persönlicher Sympathie. Eines Tages, es mag 25 Jahre her sein, erzählte mir Brahms, Frau Amalie M. sei gestorben und habe ihm einige Musikalien vermacht, hübsch gebundene Hefte Brahmsscher Klavier-Kompositionen aus dessen erster Periode. Jedes Titelblatt zeigte in zierlicher Handschrift den Namen der Erblasserin. Brahms bot mir

diese Hefte an, die ich dankbar entgegennahm und noch heute besitze. Dann hat er nie wieder von dieser Verehrerin gesprochen. Erst drei Wochen vor seinem Tode erzählte der Schwerkranke seinem Freunde Simrock, er sei von Frau Amalie damals testamentarisch zum Universal-Erben ihres ziemlich beträchtlichen Vermögens eingesetzt worden. Diese Verfügung habe er als ein schweres Unrecht gegen den geschiedenen Gatten der Verstorbenen empfunden, sei unverzüglich zum Notar geeilt und habe in einer rechtskräftigen Urkunde auf die Erbschaft zu Gunsten des Gatten verzichtet. Dieser wurde sofort verständigt, kam nach Wien, besuchte Brahms und nahm dankend die ihm freiwillig cedierte Erbschaft entgegen.

Wer sich in Brahms liebevoll eingelebt, dem ist jetzt zu Mute, als habe unsere Musik ihr Rückgrat verloren. Doch nicht seiner hohen Bedeutung als Tondichter gelten diese flüchtigen Erinnerungsblätter. Sie sollen nur zur Charakteristik des edlen, seltenen Menschen beitragen, an dem sein engerer Freundeskreis nicht weniger verloren hat, als die musikalische Welt an dem Künstler.

---

## Zur Erinnerung an Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Wien 4. November 1897.

Genau ein halbes Jahrhundert schließt sich heute nach Mendelssohns Tod. Nach ganz kurzer, anfangs nicht gefahrdrohender Krankheit war Mendelssohn am Abend des

4. November 1847 in Leipzig gestorben. Auf der Höhe seiner Schaffenskraft und seines Ruhmes, erst 38 Jahre alt. Unvergeßlich bleibt mir der Tag, welcher die Trauerkunde nach Wien brachte. Wie ein Blitzschlag traf sie hier alle Freunde ernster Musik. Diese Gemeinde war damals kleiner als heute, aber sie hing, wie fast alle Minoritäten, um so fester zusammen in ihren idealen Bestrebungen. Musiker und Musikfreunde, die einander kaum kannten, teilten auf der Straße sich die Unglücksbotschaft mit, um den eigenen Schmerz an dem Mitgefühle Gleichgestimmter zu mildern. Es gab keinen Streit darüber: die musikalische Kirche hatte ihr sichtbares Oberhaupt verloren. Privatbriefe aus Leipzig über Mendelssohns Krankheit und Sterben gingen von Hand zu Hand. Ich entsinne mich namentlich eines Briefes von Moscheles, der am Totenbette des Freundes gestanden und in ergreifenden Worten dessen letzte Augenblicke schilderte. Er hat, so hieß es darin, einen ganz sanften Tod gehabt. Man war schon tags vorher auf die Katastrophe gefaßt. Straße, Hausflur, Treppe und Vorsaal standen voll Menschen, die laut weinten; in seinem Zimmer viele Ärzte und Freunde, sein Bruder und seine Frau, die fortwährend ruhig an seinem Bett gekniet hat, ihm die Stirne küssend. Nachdem er den letzten Atemzug gethan, hat die Frau gebetet und ist gefaßt hinausgegangen zu ihren fünf Kindern. Man kannte keine glücklichere Ehe, als die Mendelssohns, und keine vortrefflichere Frau. Am 4. November sollte das Abonnements-Concert im Gewandhaus stattfinden. Die Musiker erklärten schon tags vorher, daß sie nicht spielen könnten, um keinen Preis der Welt. Sie standen alle unten im Hof. Am 7. November beging

Leipzig eine würdige Totenfeier in der Paulinerkirche. Dem pomphaften Begräbnis folgten alle Behörden und Honoratioren sowie Tausende von Leidtragenden. Das Leichentuch trugen Robert Schumann, Gade, Moscheles, Ferdinand David, Moriz Hauptmann und Rietz. Sie alle sind dem Meister bereits nachgefolgt.

In Wien war die Bestürzung um so größer, als man unmittelbar vor der ersten Aufführung des Oratoriums „Elias“ stand, welche am 7. November Mendelssohn dirigieren sollte. Wie lange hatten seine Verehrer sich darauf gefreut, dem Meister einen glänzenden Triumph zu bereiten! Die Aufführung des „Elias“ fand am 14. November, mittags, in der kaiserlichen Winterreitschule unter Mitwirkung von 1000 Musikern statt. Alle Solosänger — die Damen Aigner, Mayer, Betty Bury, E. Schwarz, die Herren Staudigl, Lutz, Ausim und Salamon — erschienen in tiefe Trauer gekleidet; die Chorsängerinnen weiß mit schwarzer Schleife an den Schultern. Das Pult, an welchem Mendelssohn sein Werk dirigieren sollte, war mit schwarzem Tuch behangen, darauf eine Notenrolle und ein Lorbeerkranz; den Taktstab führte J. B. Schmiedl an einem andern Pult. Die Tragödin Amalie Weißbach sprach einen von L. A. Frankl gedichteten Prolog, in welchem die allgemeine Trauer beredten Ausdruck fand. Das Werk machte unter so außerordentlichen Verhältnissen natürlich einen tiefen Eindruck auf die Hörer. Von nachhaltiger Wirkung war es jedoch nicht; „Elias“ mußte elf Jahre warten bis zu seiner zweiten vollständigen Aufführung in Wien. Immerhin bleibt Wien der Ruhm, die erste Aufführung des „Elias“ auf dem Kontinent ins Werk gesetzt zu haben. Nur Eng-

land war, auf dem Musikfest zu Birmingham, um einige Monate vorangegangen. So erschien denn halbwegs getilgt, was die Wiener Concertinstitute vordem an Mendelssohn verschuldet hatten. War doch die erste vollständige Aufführung des „Paulus“ in Wien erst im Jahre 1839 durchgesetzt worden, nachdem dieses Meisterwerk bereits in England und Amerika, ja in vielen kleinen deutschen Städten einen epochemachenden Erfolg errungen hatte. Die bequeme Indolenz unserer Dilettantenvereine, ihre Abneigung gegen norddeutsche Komponisten, endlich die Scheu vor größeren Auslagen trugen die Schuld, daß Mendelssohns bedeutendste Schöpfungen so spät den Wienern bekannt geworden.*) Drei Wiener Musikfreunden, dem Hofrate Vesque v. Püttlingen, Dr. Leopold v. Sonnleithner und F. Klemm, sei es unvergessen, daß sie die erste Aufführung des „Paulus“ auf eigene Kosten veranlaßt haben — freilich nur im kleinen Saal und mit sehr mäßiger Besetzung. Durch Mendelssohns Freund, den Hofopernsänger Franz Hauser in Wien, suchte damals die „Gesellschaft der Musikfreunde“ den Komponisten zur persönlichen Leitung des „Paulus“ zu bewegen. Mendelssohn war anfangs geneigt, zu kommen, fühlte sich aber durch das wenig rücksichtsvolle Benehmen der „Gesellschaft“ bald zum entgegengesetzten Entschluß veranlaßt. So ist das Wiener Publikum leider nie dazu gelangt, persönliche Fühlung mit Mendelssohn zu gewinnen. Trotzdem blieb dieser nicht ganz ohne Beziehungen zu Wien. Sein Briefwechsel mit zwei Wiener Freunden — Franz

*) Die Gesellschaftsconcerte brachten die „Walpurgisnacht“ erst 1845, „Athalia“ 1849; die A-moll-Symphonie gar erst im Jahre 1851 und die Musik zum „Sommernachtstraum“ 1852!

Hauser und Alois Fuchs — den teilweise zu veröffentlichen mir vergönnt war, giebt interessante Aufschlüsse darüber.*)

Franz Hauser, der nachmalige Direktor des Münchener Konservatoriums (geboren 1794 in Krassowitz bei Prag), war in den Dreißiger-Jahren einer der hervorragendsten Sänger am Kärntnerthor-Theater, wo er erste Baritonpartien sowohl in den deutschen als auch in den italienischen Vorstellungen sang. Sein Bündnis mit Mendelssohn gehört zu den anziehendsten, rührendsten Freundschaftsverhältnissen zwischen Künstlern. Auf der Reise nach Italien 1830 verweilt Mendelssohn eine Zeitlang in Wien und wohnt bei Hauser, in der „Bärenmühle" auf der Neuen Wieden. Der Aufenthalt ist ihm unvergeßlich, und er kommt in vielen Briefen voll Dankbarkeit darauf zurück. Aus Rom erinnert er daran, wie er an Hausers Klavier eine Stelle aus Goethes Erster Walpurgisnacht komponiert habe, woraus sich ihm allmählich die ganze herrliche Kantate entwickelte. Gegen Preisausschreibungen hegte Mendelssohn einen eingefleischten Widerwillen. „In Wien," schreibt er 1835 an Hauser, „haben sie für die beste Symphonie einen Preis von 50 Dukaten ausgesetzt, und Seyfried, Umlauf, Kreutzer und Konsorten sollen's entscheiden, lauter Kerls, die keine Symphonie zusammenbringen können, und wenn sie sich drei Jahre kasteiten. Wäre es ein Komité von den besten Komponisten der Welt, so möcht' ich doch auch um keinen Preis konkurrieren; der bloße Gedanke, daß ich eine Preismusik komponierte, machte mich so unmusikalisch, wie Umlauf und Seyfried zusammengenommen."

*) „Suite", Aufsätze über Musik und Musiker. — „Deutsche Rundschau" 1889. Erstes Heft.

In seinen letzten Briefen tritt Mendelssohns Wunsch, die Kaiserstadt wieder zu sehen, immer bestimmter auf. „Wahrhaftig, ich muß ein Mal nach Wien," schreibt er im Mai 1846 an Hauser, „ich höre doch gar zu viel rechts und links davon erzählen, und ihr Alle sagt mir so viel Freundliches über meine Musik und so viel Außerordentliches über ihre Ausführung dort, daß mir der Mund sehr wässerig wird. Vielleicht bring' ich den „Elias", wenn er ganz neu ist, so gegen den Winter, oder ich warte, bis ich einen Opernstoff gefunden und komponiert habe und bis die Jenny Lind wieder ein Mal da ist — und das Letztere wäre mir das Liebste — aber auf irgend eine Art hoffe ich mir doch eure Kaiserstadt ein Mal selbst anzusehen, und dann gehe ich zuerst nicht nach dem Stephansthurm, auch nicht zum Sperl, sondern in die Bärenmühle." Es war ihm, war uns nicht beschieden. —

Mendelssohns Korrespondenz mit dem Hofkriegsrats-Beamten Alois Fuchs beruhte nicht sowohl auf innigem Freundschaftsbedürfnisse, als auf einem äußeren Motiv. Fuchs († 1853) war bekanntlich ein kenntnisreicher, unermüdlicher Sammler von musikalischen Autographen und Porträts. Während seines Wiener Aufenthaltes im Sommer 1830 hatte Mendelssohn mit lebhaftestem Interesse die Fuchssche Sammlung besichtigt und sich erboten, dafür nach Kräften thätig zu sein. Er sendet ihm auf seinen Reisen wertvolle Handschriften und Porträts aus Italien, Frankreich und Deutschland; jeder Brief ein Dokument von Mendelssohns unerschöpflicher Liebenswürdigkeit. Die Fuchssche Autographen-Sammlung bleibt das oberste Leitmotiv dieser durch vierzehn Jahre fortlaufenden Korrespondenz.

Aber nicht das einzige. Mit lebhaftestem Eifer erkundigt sich Mendelssohn, was an den neuen Beethovenschen Sachen, von denen man so viel spricht, Wahres oder Unwahres ist? Er hat von einer nachgelassenen zehnten Symphonie gehört, dann von einer dritten Ouvertüre zu „Fidelio"; Fuchs möchte um irgend einen Preis ihm womöglich eine Abschrift davon besorgen. Daß man im Jahre 1835 an eine nachgelassene zehnte Symphonie von Beethoven geglaubt hat, klingt heute seltsam genug. Von den Ouvertüren zu „Leonore" (Fidelio) kannte Mendelssohn zur Zeit nur zwei: die in C-dur mit dem Trompetensolo (jetzt als Nr. 3 bekannt) und die vierte in E-dur. Mit seiner Verehrung der Klassiker geht bei Mendelssohn stets Hand in Hand das lebhafteste Interesse für neue Schöpfungen. Er wünscht durch Fuchs die Orchesterstimmen zu Lachners in Wien preisgekrönter E-moll-Symphonie noch im Laufe der Leipziger Concertsaison zu erhalten. Da hatte sie auch das Glück, von Mendelssohn dirigiert — und das Mißgeschick, von Schumann unbarmherzig kritisiert zu werden. Endlich kommt auch einmal die Reihe an Mendelssohn „als Supplikant mit aufgehobenen Händen" zu erscheinen. Fuchs möge ihm einen neuen Flügel von Conrad Graf aussuchen und nach Berlin schicken. Das Instrument — „eines der besten" — soll alles in allem nicht über 300 Gulden kosten. Wie sind seitdem die Preise der besten Wiener Pianos in die Höhe gegangen! Noch einen zweiten Grafschen Flügel bestellt er für sich nach Düsseldorf und einen dritten als Hochzeitsgeschenk für seinen Bruder.

In seinen zahlreichen Briefen an Moscheles, F. David, Hiller und andere erhebt Mendelssohn häufig die Selbst-

anklage, er sei ein nachlässiger, fauler Briefschreiber. Wir staunen im Gegenteil über die große Menge von ausführlichen, inhaltreichen Briefen, die von ihm gedruckt vorliegen. Unbegreiflich wie die Fülle von Tondichtungen, welche Mendelssohn in so kurzer Lebensdauer schuf, ist uns neben seiner angestrengten Thätigkeit als Komponist, Dirigent, Lehrer, Virtuose, Organisator die Reichhaltigkeit seiner Korrespondenz. Und in all den zahlreichen Briefen von ihm an die verschiedensten Menschen, aus den wechselndsten Lebenslagen — immer dieselbe unzerstörbare Liebenswürdigkeit, dieselbe goldene Natürlichkeit und Anmut, derselbe von dem blühendsten Humor umrankte Ernst!

Heute, da zum fünfzigsten Male sein Todestag sich jährt, kehrt unser Denken und Empfinden mit erhöhter Kraft zu Mendelssohn zurück. Nur diesem Gefühle und persönlicher Erinnerung gilt dieses Blatt; für eine kritische Würdigung seiner Werke bietet es weder Raum noch Anlaß. Manche Blumen und Sträucher aus seinem üppigen Garten mögen an den Spitzen zu welken beginnen — welcher Komponist entginge nach so langen Jahren diesem Schicksal? Das ehedem heißhungrige Genießen Mendelssohnscher Musik hat im Laufe von 70 Jahren Zeit gehabt, sich zu beruhigen, seit der 16jährige Felix seine wundervolle Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“ schrieb. Auch sind andere jüngere Komponisten von glänzendem Talent ihm nachgefolgt und haben ihn teilweise aus dem öffentlichen Musikleben zurückgedrängt. Seine „Walpurgisnacht“, seine Symphonien in A-dur und A-moll (Werke eines zweiundzwanzigjährigen Jünglings!), seine Concert-Ouvertüren, endlich sein „Paulus“ und „Elias“ wirken trotzdem noch

mit unversehrter Frische und Macht. „Ewig“ ist ein leeres Wort für musikalische Schöpfungen — aber auf sehr, sehr lange hinaus werden sie alle Freunde edler, ernster Kunst erquicken und erheben. In neuerer Zeit haben auch Elemente von außen her sich gegen Mendelssohn gekehrt: die in Haß und Überhebung vereinigten Wagnerianer und Antisemiten. Gönnen wir ihnen das traurige Geschäft.

Was uns Mendelssohn so verehrungswürdig und liebenswert macht, ist, neben seiner Kunst, sein persönlicher Charakter. Ich darf hier ein meines Wissens noch nirgends veröffentlichtes Schriftstück mitteilen, aus welchem eine der schönsten Seiten von Mendelssohns Charakter hell hervorleuchtet. Es ist ein Brief Mendelssohns an Herrn Hermann Wittgenstein, in dessen Wiener Familie Musikliebe und Musikverständnis fröhlich fortleben. Das Schreiben handelt von dem zwölfjährigen Joseph Joachim. Seine Tante, Frau Wittgenstein, hatte den Knaben nach Leipzig zu Mendelssohn gebracht und seine musikalische Ausbildung liebevoll gefördert. Mendelssohn schreibt aus London, 28. Mai 1844, an Herrn Wittgenstein folgenden Bericht über das erste dortige Concert des jungen Virtuosen:

„Verehrter Herr! Ich kann's nicht unterlassen, wenigstens mit einigen Worten Ihnen zu sagen, welch einen unerhörten, beispiellosen Erfolg unser lieber Joseph gestern abend im Philharmonischen Concert durch seinen Vortrag des Beethovenschen Violin-Concertes gehabt hat. Ein Jubel des ganzen Publikums, eine einstimmige Liebe und Hochachtung aller Musiker, eine herzliche Zuneigung von allen, die an der Musik aufrichtig teilnehmen und die schönsten Hoffnungen auf solch ein Talent bauen — das alles sprach

sich am gestrigen Abend aus. Haben Sie Dank, daß Sie und Ihre Gemahlin die Ursache waren, diesen vortrefflichen Knaben in unsere Gegend zu bringen; haben Sie Dank für alle Freude, die er mir namentlich schon gemacht hat, und erhalte ihn der Himmel nur in fester, guter Gesundheit, alles andere, was wir für ihn wünschen, wird dann nicht ausbleiben — oder vielmehr, es kann nicht ausbleiben, denn er braucht nicht mehr ein trefflicher Künstler und ein braver Mensch zu werden, er ist es schon so sicher, wie es je ein Knabe seines Alters sein kann oder gewesen ist.

Die Aufregung, in die er schon in der Probe alle Leute versetzt hatte, war so groß, daß ein rasender Applaus anfing, sobald er gestern ins Orchester trat, und es dauerte sehr lange, bis das Stück beginnen konnte. Dann spielte er aber den Anfang so herrlich, sicher und rein, und trotzdem daß er ohne Noten spielte, mit solcher untadeligen Festigkeit, daß das Publikum ihn noch vor dem ersten großen Tutti dreimal durch Applaudieren unterbrach und dann das halbe Tutti durch applaudierte; ebenso unterbrachen sie ihn einmal mitten in seiner Kadenz, und nach dem ersten Stücke hörte der Lärm eben nur auf, weil er einmal aufhören mußte und weil den Leuten die Hände vom Klatschen und die Kehlen vom Schreien weh thun mußten. Es war eine große Freude, das mit anzusehen, und dabei des Knaben ruhige und feste, durch nichts angefochtene Bescheidenheit. Er sagte mir nach dem ersten Stück leise: „Ich habe doch eigentlich sehr große Angst." Der Jubel des Publikums begleitete jede einzelne Stelle das ganze Concert hindurch; als es aus war und ich ihn

schon die Treppe hinuntergebracht hatte, mußte ich ihn noch einmal wieder holen, daß er noch einmal sich bedankte, und auch dann dauerte der donnernde Lärm noch, bis er lange wieder die Treppe herunter und aus dem Saal war. Ein Erfolg, wie der anerkannteste, berühmteste Künstler ihn nie besser wünschen und besser haben kann!

Der Hauptzweck, der bei einem ersten englischen Aufenthalt nach meiner Meinung zu erreichen war, ist hiedurch aufs vollständigste erreicht: Alles, was sich hier für Musik interessiert, ist ihm Freund und wird seiner eingedenk bleiben. Nun wünsche ich, was Sie wissen: daß er bald zu vollkommener Ruhe und gänzlicher Abgeschiedenheit vom äußerlichen Treiben zurückkehre, daß er die nächsten zwei bis drei Jahre nur dazu anwende, sein Inneres in jeder Beziehung zu bilden, sich dabei in allen Fächern seiner Kunst zu üben, in denen es ihm noch fehlt, ohne das zu vernachlässigen, was er schon erreicht hat, fleißig zu komponieren, noch fleißiger spazieren zu gehen und für seine körperliche Entwickelung zu sorgen, um dann in drei Jahren ein so gesunder Jüngling an Körper und Geist zu sein, wie er jetzt ein Knabe ist. Ohne vollkommene Ruhe halte ich das für unmöglich; möge sie ihm vergönnt sein zu allem Guten, was der Himmel ihm schon gab!

An Ihre Frau Gemahlin ist der Brief mitgerichtet; also nur noch ein kurzes Lebewohl von Ihrem ergebensten

Felix Mendelssohn-Bartholdy."

Ist es nicht rührend, daß Mendelssohn, der in London von früh bis in die Nacht vollauf Beschäftigte, sich gleich am nächsten Morgen hinsetzt, um die Angehörigen Joachims mit diesem Berichte zu erfreuen? Ferdinand Hiller hat

27*

Recht, wenn er Mendelssohn „eine Lichtgestalt“ nennt und hinzufügt: „Wäre es denkbar, daß alle seine Werke der Vernichtung anheimfielen, so würde die Erinnerung an seine poetische Gestalt allein hinreichen, um dem deutschen Volke eine hohe Befriedigung zu gewähren in der Anschauung, daß eine solche Persönlichkeit aus seiner Mitte geboren wurde, blühte und reifte.“

---

## Ambroise Thomas.

(1896.)

Ambroise Thomas, der Patriarch des musikalischen Frankreich, hat das hohe Alter von 85 Jahren erreicht — wie es scheint, ein Privilegium aller Direktoren des Pariser Konservatoriums. Der erste unter ihnen, Cherubini (vor dem es nur eine „École de chant et de déclamation“ gab), starb mit 82 Jahren, sein Nachfolger Auber mit 89.

Im Zeitraum von nur fünf Jahren hat die französische Oper drei ihrer begabtesten Komponisten verloren: Leo Délibes (1891), Gounod (1893) und jetzt Ambroise Thomas. Um den dramatischen Nachwuchs ist es in Frankreich fast noch schlimmer bestellt, als in Deutschland und Italien; denn dort steht die Oper auf den zwei Augen Massenets. Ambroise Thomas war im Jahre 1811 in Metz geboren, der ehemals deutschen und seit 25 Jahren wieder deutschgewordenen Reichsstadt. In seiner Musik (wie in der Massenets) ist ein starker deutscher Einschlag ganz unverkennbar. Als Sohn eines Musikers gewann der junge

Ambroise frühe Vertrautheit mit der Tonkunst. Siebzehnjährig kam er ins Pariser Konservatorium und ging vier Jahre später als Grand prix de Rome nach der ewigen Stadt. Von dort zurückgekehrt, mußte er die bittere Erfahrung so vieler seiner preisgekrönten Kollegen an sich erneuern, daß Mühe und Not nun erst recht anging. Er selbst hat mir erzählt, daß er am Vorabende der Premiere seines später so erfolgreichen „Caïd“ noch in drückendster Geldverlegenheit gewesen sei. Seine erste Oper „La double échelle“ (1837) gefiel zwar, erlebte aber wenige Wiederholungen. In den folgenden sechs Jahren brachte Thomas alljährlich eine neue komische Oper, welche die Achtung der Musiker errang, aber keinen nachhaltigen Erfolg. Verbitterung und Mißmut nisteten in seinem Gemüt, vor seinem bescheidenen Dachzimmer lauerte die Sorge. Das machte ihn aber nicht unthätig, wie so manches „verkannte Genie“; im Gegenteil er studierte immer emsiger, steckte sich immer höhere Ziele. Mehrere Jahre verwendete er, ohne Neues zu bringen, auf ernste Arbeit, insbesondere auf das Studium der besten Meister. Dann trat er wieder hervor mit der komischen Oper „Le Caïd“ (der Kadi), der rasch zwei andere folgten: „Ein Sommernachtstraum“ und „Raymond“. Durch diese drei Opern ist Ambroise Thomas zuerst in Wien bekannt geworden. Nur wenige ältere Theaterfreunde dürften sich dieser interessanten Aufführungen erinnern. „Ein Sommernachtstraum“ erschien 1854 im Kärntnerthor-Theater mit Ander als Shakespeare und der Wildauer als Königin Elisabeth. Diese glorreichen Namen und allerlei geschichtlicher Flitter sind da als Aushängeschild für eine romantische Erfindung un-

möglichster Art benützt. Das Stück entwickelt sich aber anmutig mit jener lustspielmäßigen Zuspitzung, welche die französische Spieloper auszeichnet, und mit einer Musik voll graziöser Einzelheiten. Weniger glänzend, aber einheitlicher, natürlicher ist die Musik der dreiaktigen komischen Oper „Raymond oder: Das Geheimnis“ Es war der erste musikalische Schmetterling, der nach vielen Jahren wieder durch das erstaunte kleine Josephstädter Theater flatterte. Das Textbuch, welches die geheimnisvolle Geschichte der eisernen Maske zu einem romantischen Intriguenstücke verwertet, ist echt französisch wie auch die Musik mit ihrem nirgend tiefen, aber feinen, graziösen Inhalt. Das Josephstädter Theater vermochte diesen nicht zur Geltung zu bringen und hat seine Konkurrenz mit dem Hofoperntheater bald wieder eingestellt. Letzteres siegte um so glänzender (1856) mit der Aufführung des „Kadi“, einer ergötzlichen komischen Oper. Das Stück spielt in einem algerischen Städtchen und gewinnt durch die charakteristische Mischung des Pariser Elements mit dem orientalischen eine höchst glückliche Lokalfärbung.

Nach dem „Kadi“ war von Ambroise Thomas lange Zeit nichts zu hören. Da erschien im Sommer 1866 in der Opéra comique „Mignon“, das beste und berühmteste Werk des damals 55jährigen Komponisten. Es vereinigt in schöner Reife alle wertvollen Eigenschaften und Eigenheiten des Meisters. „Mignon“ hat seinen Namen in das goldene Buch der französischen Musik eingetragen und ihn in Ländern populär gemacht, denen er bisher fremd geblieben. Die tadelnden Stimmen, welche „Mignon“ als eine Versündigung an Goethes Meisterwerke gebrandmarkt,

sind verhallt, seitdem das Publikum aller Nationen und ganz besonders das deutsche Publikum sich durch dreißig Jahre an dieser Oper erfreut und die berühmtesten Sängerinnen ihr Talent daran entzündet oder vervollkommnet haben. Wir ehren die pietätvolle Scheu deutscher Komponisten, Meisterwerke unserer Litteratur für ihre musikalischen Zwecke zu verwenden. Franzosen und Italiener brauchen nicht so schüchtern zu sein: sie sagen mit Voltaire: „Je prends mon affaire, où je la trouve.“ Wie Textdichter und Komponist mit dem entlehnten Stoff zurechtkommen, ist ihre Sache und eine Frage des Talents und der Bildung. Scheitern sie und liefern eine unbeabsichtigte Parodie (wie Verdi mit Schillers „Räubern“), so trifft der Schaden ihr Werk und ihre künstlerische Reputation; das Ansehen und die Wirkung des Originals bleiben davon unberührt. Es ist bezeichnend, daß eine Oper und ein Drama desselben Inhalts an jeder Bühne unbeirrt neben einander bestehen können, während von zwei gleichnamigen Opern sofort eine weichen muß. Die ästhetischen Voraussetzungen und Wirkungen sind eben andere bei der Oper als beim Drama; es handelt sich um zwei verschiedene Kunstsphären, die einander nicht decken, sondern nur an der Peripherie schneiden. In Mignon und dem Harfner (Goethe stattet sie beide reichlich mit Liedern aus), in Philine und Wilhelm Meister hat Ambroise Thomas liebenswürdige und charakteristische Rollen geschaffen und ihr Zusammenwirken in eine duftige Atmosphäre von Heiterkeit und Empfindung getaucht. Fern von derber Lustigkeit wie von tragischem Pathos bewegt sich die ganze Oper auf jenem mittleren Niveau des Ausdrucks, das wir als das eigenartigste,

fruchtbarste Gebiet der französischen Oper kennen und lieben. Neben „Mignon“ lebt von Thomas' Werken nur noch der „Hamlet“ auf unseren Bühnen. Wie dort Mignons kindlicher Reiz, so war es hier die rührende Gestalt Ophelias, welche den Komponisten gefesselt und nicht mehr losgelassen hat. Trotz vieler lebensvoller und geistreicher Einzelheiten, steht Hamlet als Ganzes doch entschieden hinter der anspruchsloseren Mignon zurück. Eine Versündigung an Shakespeare sehe ich auch darin nicht, wohl aber einen zweifachen Mißgriff im Stoff. Von vornherein eine verfehlte Wahl für jeden Opern-Komponisten, war „Hamlet“ es außerdem noch für die Individualität von Ambroise Thomas. Die düstere Tragik dieser Handlung bleibt bei ihm ohne den überzeugenden Ton und die nachhaltige Kraft des Ausdrucks. Es ist bezeichnend, daß der weitaus beste, ja ganz eigentlich der rettende Akt dieser Oper, der vierte, sich in reiner, anmutiger Lyrik bewegt, „un rayon de soleil“, wie der Meister ihn selbst zu bezeichnen liebte.

Mit „Mignon“ und „Hamlet“ ist eigentlich das Lebenswerk Thomas' abgeschlossen, soweit ihm bleibende Bedeutung zukommt. Zwei Werke, die er noch der Großen Oper geschenkt, „Francesca di Rimini (1882) und das romantische Ballet „Der Sturm“ (1889) sind nicht über Paris hinausgedrungen und haben auch dort nur ein kurzes Scheinleben geführt. Einem siebzigjährigen Komponisten pflegen in der Oper keine neuen Lorbeern zu blühen. Vollends eine so tief leidenschaftliche, schwerblütige Tragik wie „Francesca di Rimini“ mit dem unglückseligen allegorischen „Vorspiel in der Unterwelt“ mußte

unsern alten Troubadour erdrücken. Trotz der gewissenhaftesten, immer wieder nachfeilenden Arbeit ist die Musik kalt geblieben, und das Publikum desgleichen. Eine scheinbar leichtere Aufgabe, aber noch ungeeigneter gerade für A. Thomas, war das große Ballet d'action „Der Sturm", welches auf dem Gerüste von Shakespeares letztem Drama uns die Figuren Ariel und Caliban, Miranda und Ferdinand tanzend und pantomimend vorführt. Interessant ist, daß Renan in seinem Drama „Caliban" zu der Scene, wo Prospero die wohlthätigen Geister aufruft, die Anmerkung setzte: „Air à composer par Gounod". An Ambroise Thomas hatte er nicht gedacht. In der That, weder seine 78 Jahre noch die Natur seines Talents machten ihn besonders geeignet für die Komposition von Balletmusik.

Einen ganz unvergleichlichen Triumph sollte Ambroise Thomas noch erleben in seinem dreiundachtzigsten Jahre. Nicht mit einer Novität, sondern mit seiner „Mignon", welche am 13. Mai 1894 ihre tausendste Aufführung in der Opéra Comique feierte. Daß eine Oper in Gegenwart des Komponisten zum tausendsten Mal auf derselben Bühne gegeben wird, ist ein Ereignis ohne Beispiel; eine Thatsache, die man noch niemals erlebt hat und vielleicht nicht wieder erleben wird. Heute noch, da unsere großen Meister längst tot sind, hat noch keine Oper von Gluck, Mozart, Beethoven oder Weber es zu tausend Aufführungen in derselben Stadt gebracht! So nachhaltigen Erfolges wie „Mignon" rühmt sich nur noch Gounods „Faust", dessen 1000. Aufführung (schon nach 35 Jahren!) kürzlich in Paris stattfand — leider ein Jahr nach Gounods Tod. Will man einen Maßstab für diese Pariser Bühnenerfolge

haben, so vergleiche man nur damit die Zahl der Aufführungen unserer besten und beliebtesten deutschen Opern. Im Berliner königlichen Opernhause hat die „Zauberflöte" erst nach hundert Jahren die vierhundertste Aufführung erlebt, „Don Juan" die fünfhundertste. Der „Freischütz" hat dreiundsiebzig Jahre gebraucht, um in Berlin und Dresden (1894) es zur fünfhundertsten Aufführung zu bringen. In Wien steht Mozarts hundertjähriger „Don Juan" jetzt erst an seiner fünfhundertsten Aufführung.

Die 1000. Vorstellung des „Mignon" fand als Freitheater statt; das seit frühem Morgen belagerte Haus erzitterte von den Jubelrufen beim Eintritt des greisen Komponisten. Es war ein Nationalfest. Tags darauf folgte eine Gala-Vorstellung für geladene Gäste. Ambroise Thomas erschien, mit dem Großcordon der Ehrenlegion geschmückt, an der Seite des Präsidenten der Republik, Sadi Carnot, in dessen Loge. Das war sein „letztes Glück". Der „letzte Tag" war nicht weit.

Mit Ambroise Thomas war ich persönlich befreundet und habe während der beiden Pariser Weltausstellungen 1867 und 1878 durch viele Wochen tagtäglich mit ihm verkehrt. Er präsidierte der musikalischen Jury, wo er, der Meister glänzender und poetischer Instrumentierung, gründlichste Fachkenntnis bewährte. Nach den Sitzungen vereinigte uns Jurymitglieder jedesmal ein zwangloses Frühstück in einem Restaurant, manchmal auch ein musikalischer Abend bei August Wolf, dem Chef der berühmten Pianofabrik Pleyel u. Wolf, der eine Nichte von Ambroise Thomas zur Frau hatte. So ward mir reichliche Gelegenheit, die

ungewöhnliche musikalische Bildung wie den vortrefflichen Charakter von Ambroise Thomas kennen zu lernen. Für unsere klassische deutsche Musik hegte er die größte Bewunderung und kannte sie gründlich. Rührend war seine Bescheidenheit, bewunderungswürdig sein Fleiß. Deutschen Vorurteilen gegenüber kann man es nicht oft genug wiederholen: Es giebt nichts Fleißigeres als einen fleißigen Franzosen. Als Mitglied des Instituts (schon seit 1851, nach Spontini), als Direktor des Konservatoriums, als Jury-Präsident war er fortwährend überhäuft mit Arbeiten und Geschäften administrativer, pädagogischer und künstlerischer Natur. Alles das erledigte Thomas mit der peinlichsten Pflichttreue. Von dem Erträgnis seiner „Mignon" konnte sich Thomas vor 20 Jahren ein hübsches Grundstück kaufen, eigentlich eine kleine Insel (Zilliec bei St. Gillay in der Bretagne), wo er, fern von aller Civilisation, im ungestörten Verkehr mit einer großartig schroffen Natur alljährlich die Ferienzeit verlebte. Als er mit der kindlichen Freude eines nagelneuen Grundbesitzers von dieser Insel erzählte, ahnte keiner von uns, daß der 68jährige Maître Ambroise auf jenem Eiland nicht allein zu hausen beabsichtige. Im Oktober 1879 zeigte er mir seine Vermählung mit Mlle. Elvire Rémaury an. Ihre Schwester ist Madame Caroline de Serres, den Wienern als geistreiche, liebenswürdige Dame und vortreffliche Pianistin bekannt. In den Jahren ihres Wiener Aufenthaltes, den sie jetzt wieder mit Paris vertauscht hat, hielt Madame de Serres meine Verbindung mit Ambroise Thomas aufrecht; in dessen Auftrag sie mir seine zwei letzten Werke, beide mit sehr herzlichen Dedikationen, überbrachte.

Im vorigen Sommer ward mir noch die unverhoffte Freude, Ambroise Thomas nach 17 Jahren wiederzusehen. Es war in dem weiten, luftigen Foyer des „Quellenhofs“ in Ragaz, wo wir, müßig schlendernd, einander plötzlich gegenüberstanden. Eine starke Konstitution gehörte doch dazu, um in seinem Alter noch eine Reise in die Schweiz zu unternehmen. Auch fand ich Thomas wirklich nicht sehr verändert. Ich hatte ihn doch immer nur graubärtig, auffallend hager, vorgeneigt und mit ernst träumerischer Miene gekannt — mehr einem asketischen Mönch ähnlich als einem Komponisten komischer Opern. Trug er doch schon vor dreißig Jahren im Konservatorium den Spitznamen Sombracceuil (etwa „Düsterling“). Aber der Zug von milder Herzlichkeit und Treue war ihm jetzt noch stärker, noch wohlthuender aufgeprägt. Er bat mich und meine Frau, mit ihm zu soupieren, aber nicht im großen Speisesaal, wo man von allen Seiten behorcht werde, sondern oben, in seinem etwas engen Zimmer. Da machte uns Madame Thomas mit echt französischer Anmut die Honneurs, und Maître Ambroise ließ sich von Wien erzählen, das er als junger Mann besucht und liebgewonnen hatte. Er lauschte sichtlich erfreut, als ich ihm wahrheitsgetreu von der ungeschwächten Anziehungskraft seiner Opern berichtete, von der poetischen Mignon unserer Renard und dem ergreifenden Hamlet Reichmanns. Empfänglichkeit und Teilnahme waren frisch in ihm geblieben, nicht also sein Gedächtnis. Er wußte nichts mehr von der Generalprobe seiner neu einstudierten Oper „Psyche“, die wir (1878) in seiner Gesellschaft gehört hatten, und erinnerte sich an die schönste, beliebteste Nummer des Amor erst, als meine Frau ihm

bei Tisch die erste Strophe aus dem Gedächtnis vorsang. Es war spät geworden, und dennoch wollte Thomas uns, deren Abreise knapp bevorstand, nicht fortlassen. Er ahnte, es war ein Abschied für immer. Wie teuer ist mir jetzt die Erinnerung an diesen letzten Abend im „Quellenhof" von Ragaz! Ambroise Thomas war eine edle, wahrhafte Künstlernatur, ein reiches vornehmes Talent, ein redlicher Charakter. Auch in hohem Alter scheidet man nicht gern von dieser Erde; Ambroise Thomas konnte es wenigstens mit dem tröstlichen Bewußtsein, die Achtung der Künstlerwelt, die Liebe und Bewunderung seiner Nation errungen und zuletzt die höchsten Ehren genossen zu haben, welche Frankreich je einem Tondichter dargebracht hat.

---

## Zur Donizetti-Feier in Bergamo.

(1. September 1897.)

### I.

Das entzückende Landschaftsbild Bergamos vergißt nicht so leicht jemand, der, sei es auch nur auf der Durchreise, hingeschaut hat. J. V. Widmann, aller italienischen Städte und Städtchen bester Kenner und Schätzer, ruft beim Anblick von Bergamo aus: da möchte ich den Rest meines Lebens zubringen! Dabei erzählt er uns (in „Jenseits des Gotthard"), wie ein französischer General durch einen Akt der Barbarei zugleich ein Zeugnis für die reizvolle Lage der Stadt abgelegt hat. Auf einem wunder-

schönen Gemälde von Lorenzo Lotto, das jetzt noch eine Hauptzierde der Bildergalerie Bergamos bildet, ist die Madonna mit den Heiligen dargestellt; im Hintergrunde war die Stadt Bergamo hingemalt. Der General, welcher daheim den Seinigen gern zeigen mochte, wie märchenhaft schön die Stadt daliegt — Photographieen gab es noch nicht zur Zeit der napoleonischen Kriege — schnitt kurzweg den ganzen landschaftlichen Hintergrund aus dem Gemälde heraus und nahm ihn mit. Man hat dann ein neues Stück Leinwand eingesetzt und es einfach mit dunklen Farben überstrichen. Jetzt werden die zahlreichen Fremden sich leichter und anständiger ein Bildnis der Stadt verschaffen können, in welcher vor hundert Jahren, am 29. November 1797, Gaëtano Donizetti geboren wurde.*) Sein Vater wollte ihn zum Advokaten bestimmen, der Sohn hatte Lust zum Architekten — und so wurde er denn keines von beiden, sondern Komponist.

Musiker und Musikfreunde gedenken in Bergamo nicht bloß Donizettis, sondern auch seines Meisters Simon Mayr. Dieser einst gefeierte Komponist zahlloser italienischer Opern war ein guter Deutscher, ein Organistensohn aus Ingolstadt in Bayern. Mit 23 Jahren finden wir

*) Über Donizettis Geburtstag sind die Gelehrten nicht einig. In Italien nimmt man jetzt allgemein statt des 25. September (der sich in fast allen Nachschlagebüchern findet) den 29. November als den Geburtstag des italienischen Tonmeisters an, und Bergamo, seine Geburtsstadt, die schließlich als kompetent darüber anzusehen ist, ließ nach den Septemberfeierlichkeiten dieses Jahres noch die eigentliche Feier des Donizetti-Centenariums folgen. Auch in den meisten übrigen Städten Italiens war der 29. November ein musikalischer Festtag.

ihn in Venedig als Schüler Bertonis; 18 Jahre später als Kapellmeister der Basilica di Santa Maria Maggiore in Bergamo, wo er als Stifter der Unione Filarmonica, Direktor der Musikschule und unermüdlicher Komponist bis an sein Lebensende thätig war. Er starb daselbst fast erblindet, 82 Jahre alt, im Dezember 1845. Die dankbare Stadt Bergamo hat ihm ein schönes Denkmal gesetzt. Italienische Opern zu schreiben war noch zu Anfang dieses Jahrhunderts ein besonders geschätzter und einträglicher Beruf deutscher Musiker. Man braucht nicht an Händel und Gluck zurückzudenken — nur an unsere älteren Zeitgenossen Weigl, Winter, Gyrowetz, Otto Nicolai. Unser Simon Mayr, dessen italienische Opern — 46 große und 17 kleinere — längst vergessen sind, ja mit dem Auftreten Rossinis so gut wie abgethan waren, galt den Italienern als ein hochbegabter, gediegener Meister. Auch unsere Nachschlagebücher, die gern aus jedem Verstorbenen einen Unsterblichen machen, sprechen von S. Mayr wie von einem Klassiker. Stendhal, der lobpreisend oder schimpfend fast immer übertreibt, sobald er von italienischer Musik spricht, nennt Mayr „un voleur effronté“. Er war das nicht mehr oder weniger, als die meisten seiner Kollegen, deren auf Dreiklängen wiegende Kantilenen und brillante Rouladen einander zum Verwechseln ähnlich sahen. Viel Neues wußte Mayr freilich nicht zu sagen, aber er sagte es in korrekter, logisch geordneter und wohlklingender Sprache. Unstreitig hat er aus seiner deutschen Heimat einen ernsteren musikalischen Geschmack und (wie seine Kirchen-Kompositionen zeigen) eine solidere Schulung und Technik mitgebracht.

Eine mäßige Transfusion verdünnten deutschen Blutes hat denn auch auf den jungen Donizetti eingewirkt, als er bei Simon Mayr studierte und vorzugsweise Messen schrieb. Mit zwanzig Jahren brachte er seine erste Oper zur Aufführung. Sie siegte ebensowenig wie die zwanzig nachfolgenden. Unter diesen war auch „Sancia di Castiglia“ mit der pietätvollen Widmung „al celebre Sign. Maëstro Simone Mayr“. Diese Tragedia lirica zeichnet sich durch atemversetzende Rossinische Koloraturen und höchst kindische, terzenweis auf und ab hüpfende Chöre aus. Endlich gelangt Donizetti zu seinem ersten entschiedenen Erfolg in Italien mit der Oper „L'Esule di Roma“. Über die Grenzen seiner Heimat verbreitet sich sein Ruhm jedoch erst 1831 mit „Anna Bolena“. Eine Prager Aufführung dieser Oper mit Jenny Lutzer in der Titelrolle gehört zu meinen frühesten Theater-Erinnerungen. Ich weiß davon nur, daß ich vor Herzweh über die unglückliche Königin weinend einschlief. „Anna Bolena“ war Donizettis 32. Oper, und doch hatte der allzu leicht schaffende Komponist bis dahin nichts geliefert, was sich mit Bellinis Opern zweiten Ranges messen konnte. Ganze und halbe Erfolge, auch entschiedene Mißerfolge wechseln nun miteinander. Zu letzteren gehörte die Oper „Il Diluvio universale“. Donizetti tröstete sich über ihr Fiasco, indem er sich sogleich vornahm, alle Musikstücke aus dieser Partitur, ohne Ausnahme, in seine folgenden Opern allmählich einzuschalten. Die Oper ward ja in Einzelheiten applaudiert und nur als Ganzes ausgepfiffen. Donizetti hielt Wort: „il Diluvio universale“ steckt vollständig in zehn oder zwölf danach komponierten Opern. Höchst charakteristisch

für eine entschwundene Opernepoche, ist diese Thatsache doch keineswegs herabwürdigend für Donizetti, welcher nur die laxe ästhetische Moral seiner gesamten Umgebung teilte. Händel und Gluck hatten in diesem Punkte auch nicht skrupulöser gehandelt.

Ich beabsichtige nicht, den Lebenslauf Donizettis hier Schritt für Schritt, Oper für Oper zu beschreiben. Mit „Lucrezia Borgia“ (1833) stand Donizetti im Zenith seines Talentes und Ruhmes. Noch immer steigerte sich seine fabelhafte Produktivität. Ein Vertrag mit Barbaja verpflichtete ihn, alljährlich vier Opern für die königlichen Theater in Neapel zu schreiben. Zur Komposition des „Liebestrank“ brauchte er nur vierzehn Tage; für „Don Pasquale“ einen Tag weniger. Vom Jahre 1834 an, wo er nach Paris zur Aufführung seiner „Märtyrer“ berufen wurde, bereicherte Donizetti das italienische Theater noch mit fünfzehn neuen Opern, worunter „Lucia“, „Gemma di Vergy“, „Belisario“ u. a. Zum kaiserlich österreichischen Kammer-Komponisten ernannt, ließ er noch für die Wiener Hofoper „Linda“ und „Maria di Rohan“ folgen. Im selben Jahre (1843) gab er der Pariser Großen Oper, für die er bereits „La Favorite“ geschrieben hatte, seinen „Dom Sebastian“. Im Laufe von sechsundzwanzig Jahren hatte Donizetti vierundsechzig Opern geschrieben. Ja, wäre mit dieser aufreibenden Geistesthätigkeit nur alles gethan gewesen! In Italien muß aber der Komponist persönlich stets an Ort und Stelle kommen, die Stimmen seiner Sänger studieren und die Oper dirigieren. Als der alte Simon Mayr in Neapel (wo er die Eröffnungskantate für San Carlo aufführte) die Äußerung that, er wolle

nicht mehr reisen, so hieß das: er werde keine Oper mehr komponieren. Einige Jahre früher bot die Administration der Scala dem berühmten Païsiello 10 000 Francs für eine neue Oper; er antwortete: mit 80 Jahren könne man nicht mehr herumreisen, er wolle jedoch seine Musik einsenden. Man lehnte dankend ab. Auch Donizetti mußte, um eine neue Oper heute in Rom, dann eine andere in Florenz, ein dritte in Neapel oder Mailand einzustudieren und zu dirigieren, die italienische Halbinsel von einem Ende zum andern durchfahren — im Postwagen, denn Eisenbahnen gab es dort noch keine. Und kein Ausruhen zwischen all diesen Reisen, Arbeiten, Gesellschaften und Vergnügungen. Donizetti wollte von allem haben und überall dabei sein. So rastlose Thätigkeit und Genußfreude mußten allmählich seine Gesundheit untergraben. Donizetti wurde im Jahre 1844 wahnsinnig.

Nach Escudiers Erzählung waren die ersten Anzeichen von Geistesstörung an Donizetti während einer Aufführung seines „Dom Sebastian“ in Paris bemerkt worden. Madame Stolz, welche als launenhafte, unumschränkte Primadonna damals die Große Oper tyrannisierte, wollte nicht (wie es die Handlung erfordert) auf der Scene bleiben, während Camoëns hinter der Kulisse seine Barcarole singt. Als man sie endlich dazu bewogen hatte, verlangte sie, geärgert von dem Beifalle, der dem Sänger des Camoëns nach der Barcarole zuteil wurde, wenigstens die Kürzung dieses Gesangstückes. Donizetti, der sonst sanfte und freundliche Mann, ergriff wütend seine Partitur und schleuderte sie unter den heftigsten Invektiven der Sängerin vor die Füße. Schäumend vor Wut und seiner nicht mehr mächtig,

mußte er von drei Freunden nach Hause gebracht werden. Er erholte sich bald, und durch lange Zeit fanden seine Freunde nicht das mindeste Zeichen einer drohenden Krankheit in ihm.

Eines Morgens, als Donizetti gegen seine Gewohnheit seinem Diener noch immer nicht geläutet hatte, drang dieser, geängstigt, ungerufen ein und fand seinen Herrn bewußtlos auf der Erde hingestreckt. Man rief eiligst mehrere Ärzte. Donizetti kam bald zu sich und antwortete auf die Fragen der Ärzte mit ungewöhnlicher, befremdender Redseligkeit. Er erklärte ihnen unter anderm, daß er zwei Quellen der Begeisterung in sich habe, deren Sitz er ganz genau fühle: links wäre die Quelle für seine heitere Musik, rechts die andere für die tragische. Sobald er zu komponieren anfange, fühle er eine Art Klappe sich öffnen, rechts oder links, je nach der Gattung Musik, welche er eben produziere, und nach einem arbeitsvollen Tag fühle er sich stundenlang entweder an der rechten oder an der linken Seite seines Körpers schmerzlich ermüdet.

Nach einiger Zeit schien Donizetti wieder geistig und körperlich sich zu erholen, die Lust zur Arbeit erwachte wieder, und er beschäftigte sich lebhafter als je mit seinem Lieblingsprojekt, den „Sganarelle“ von Molière (von Giraud italienisch bearbeitet) für die Komische Oper zu komponieren. Aber der fruchtbare Komponist, der den „Liebestrank“ in vierzehn Tagen geschrieben hatte, war nicht mehr im stande, auch nur mit einer Scene fertig zu werden. Die Ärzte konstatierten eine gefährliche Überreizung der Nerven bei Donizetti und untersagten ihm das Arbeiten. Sein Zustand verschlimmerte sich rasch; man erkannte für

unumgänglich notwendig, den Kranken in eine Irrenanstalt zu bringen, am besten in jene des Dr. Moreau zu Ivry. Allein wie Donizetti dazu bewegen? Wie ihn überhaupt von Paris fortbringen? Die Freundschaft macht erfinderisch. Man fingierte einen Brief aus Wien, der unter dem Kuvert der Gesandtschaft Donizetti zugestellt wurde. Der Kaiser von Österreich beauftragte darin den Maëstro, nach Wien zurückzukehren und seine Funktionen als k. k. Hof-Komponisteur aufzunehmen. Diesen ausgezeichneten Posten, welcher Donizetti bekanntlich nach der ersten Vorstellung der „Linda von Chamounix“ verliehen wurde, soll er nach Escudiers Mitteilungen der Verwendung Rossinis, der in freundschaftlicher Korrespondenz mit Metternich stand, verdankt haben.

Der arme Kranke ging vollständig in die Falle. Er vergaß sein Leiden und gab seinem Diener Antonio Befehl, die Koffer zu packen. Donizettis Wagen, mit zwei Postpferden bespannt, rollte fort. Ein anderer Wagen folgte in einiger Entfernung. Der Neffe Donizettis, ein oder zwei Freunde und der treue Antonio saßen darin. In Ivry angelangt, macht der Postillon die Pferde plötzlich bäumen, springt, lästerlich fluchend, vom Kutschbock und weckt den eingeschlummerten Donizetti mit der Meldung, es sei die Achse gebrochen und es bleibe jetzt, mitten in der Nacht, nichts anderes übrig, als sich in das glücklicherweise ganz nahe Hotel zu verfügen. Halbverschlafen steigt unser Maëstro aus, der Direktor des Irrenhauses, M. Moreau, den Wirt spielend, empfängt ihn mit den gasthausüblichen Begrüßungen. Man richtet Donizetti in einem bequemen Zimmer ein. Am folgenden Tage erscheinen der Neffe, die

Freunde und Antonio, angeblich infolge einer Depesche, um Donizetti zu besuchen. Man bestimmt ihn, noch einen einen Tag zu verweilen, dann noch einen, und einen dritten und vierten, bis endlich der Doktor vollständig Herr des Patienten und von einem Fortgehen keine Rede mehr ist. Die sorgfältigste ärztliche Behandlung vermochte aber leider nicht mehr, das zur Gehirn-Erweichung vorgeschrittene Übel zu heilen. Aus dem Irrenhause zu Ivry brachte man den armen, unheilbar Kranken zuerst in ein freundliches Landhaus bei den Champs Elysées, von da endlich nach Bergamo, seiner Vaterstadt. Sein Neffe Andrea hatte die größten Schwierigkeiten, diese Heimkehr zu ermöglichen. Obgleich die Mehrzahl der zum Konsilium berufenen Ärzte die Reise für ungefährlich erklärte, wurde sie von der Pariser Polizei kurzweg verboten. Unter dem Vorwand, Andrea wolle seinen kranken Oheim heimlich entführen, schreckte die Behörde nicht vor der Brutalität zurück, bei Donizettis Portier Polizeimannschaft einzuquartieren, welche sogar eine vom Arzt angeordnete Spazierfahrt des Kranken verhinderte. Andrea wendete sich zur Abwehr dieser Eigenmächtigkeit an drei der berühmtesten Pariser Advokaten, Marié, Cremieux und Berryer. Die Autorität dieser Männer und die Bemühungen seines eigens herbeigeeilten Bruders Francesco scheinen Donizettis Überführung nach Bergamo endlich ermöglicht zu haben.*) Wenige Minuten vor seinem Tode — Donizetti hatte seit langem teilnahmlos und ohne jemanden wieder zu erkennen, hingeträumt — spielte eine Straßenorgel vor

*) Nach Briefen Andrea Donizettis an Dr. L. Herz in Wien, veröffentlicht von Angelo Eisner v. Eisenhof, 1897.

seinem Fenster das Final-Sextett aus der „Lucia". Eine plötzliche Klarheit leuchtete aus dem erloschenen Auge des Kranken, ein leises Lächeln glitt über seine Züge, sein Kopf sank auf das Kissen zurück, und Donizetti hatte aufgehört zu leben.

In Wien machte der Tod Donizettis keinen Eindruck. Kein Totenamt, keine Gedächtnisfeier, kaum ein Zeitungsartikel. Der Mann, der an vielhundert Abenden vieltausend Menschen entzückt hatte, wie ein Triumphator von einer Huldigung zur andern ziehend, er ist still und unbemerkt gestorben. Man erfuhr in Wien die Todesnachricht spät, durch ein Journal, das man zufällig zur Hand nahm, oder durch eine flüchtige Erwähnung, unter dem Lärm der Waffen, in dem Gedränge einer Volksversammlung. Ein Jahr vorher freilich, als noch die Tagespresse wöchentliche Bulletins brachte, welche das Publikum von Europa von dem Befinden des armen Wahnsinnigen in Kenntnis erhielten, da hätte es niemand für möglich gehalten, daß der Gefeierte bald darauf ohne die mindeste Sensation sterben könne! Das Rätsel ist leicht gelöst: Donizetti verschied am 8. April 1848. — Er hatte eine ungünstige Zeit gewählt. Die Zeit war gut zum Leben, doch nicht zum Sterben. Es waren die Flitterwochen nach dem großen deutschen Freiheitsfeste, und wenn man mit Millionen Brüdern in begeistertem Hochzeitsjubel schwelgt, so übersieht man wohl leicht den einzelnen Sarg, der indes still vorübergetragen wird.

Jetzt trachtet eine politisch beruhigtere Generation gutzumachen, was wir im Frühjahre 1848 unfreiwillig versäumen mußten. Seine schönsten Melodien — das wissen

wir jetzt — haben manches Ideal überlebt, wofür wir jungen Achtundvierziger geschwärmt haben. In Bergamo werden sich von nah und fern, auch aus Wien, Abgesandte einfinden, das Andenken des einst so hellstrahlenden und vielgeliebten Künstlers zu feiern. Und wer auch nur eine Melodie Donizettis je im Herzen gehegt, sie in Leid oder Freud' vor sich hingesungen, der steht in seiner Schuld und wird diese Schuld gern abtragen durch ein dankbares Erinnern.

## II.

Die Auswahl eines Kleeblattes aus den 64 Opern Donizettis für die Festtage in Bergamo war nicht allzu schwierig; jedenfalls viel leichter, als sie vor 50 Jahren gewesen wäre. Denn damals lebten oder vegetierten noch eine Menge Donizettischer Opern, welche seither vom Zeitstrom unwiederbringlich weggeschwemmt und heute uns nur dem Namen nach gegenwärtig sind. Ich selbst habe noch den letzen Schimmer der italienischen Opernherrschaft in Wien miterlebt. Das Kärntnerthor-Theater war die letzte deutsche Bühne, welche die Sitte einer dreimonatlichen ausschließlich italienischen Opernsaison bis zum März 1848 aufrecht erhalten hat. Als Bellini verstummt war und Verdi eben erst flügge geworden, beherrschte Donizetti den größten Teil des italienischen Repertoires in Wien. Daß man hier neben seinen besten Opern auch manche recht mittelmäßige gab, erklärt sich aus denselben Verhältnissen, welche seine ungeheure Produktivität begreiflich machen. Die italienischen Sänger mit ihren bezaubernden

Stimmen und ihrer ausgebildeten Gesangskunst waren der stärkste Magnet für das Publikum. Trotzdem wollte es die Tadolini und Medori, den Moriani und Debassini doch nicht immer und immer wieder in denselben drei bis vier Rollen hören; man nahm dann vorlieb mit schwächeren Donizetti-Opern, mochten auch ihre Melodien aus anderen Werken des Meisters schon bekannt und gleichsam nur neu kostümiert sein. Nur so war es möglich, daß Opern wie „Roberto Devereux" und andere noch Mitte der Vierziger-Jahre in Wien erscheinen und gefallen konnten. Auch in Italien ist seit der Vorherrschaft Verdis die weitaus größte Zahl der Donizetti-Opern von den Bühnen verschwunden. Als die noch lebenden und lebensfähigen darf man wohl nennen: den „Liebestrank", „Don Pasquale", „Die Regimentstochter", „Linda", „Lucrezia Borgia", „Die Favoritin", „Dom Sebastian", „Belisar". Es will nicht wenig bedeuten, daß neun Opern von überwiegend melodischem Charakter ein halbes Jahrhundert nach dem Tode ihres Schöpfers noch leben und fortwirken.

Im Bereiche der Opera buffa konnte die Wahl des Festkomitees nur schwanken zwischen dem „Liebestrank", „Don Pasquale" und der „Regimentstochter". Für mein Privatvergnügen würde ich am liebsten sie alle drei hören; sie gelten mir als das Reizendste und in sich Vollkommenste, was Donizetti geschaffen hat. Seine besseren lyrischen Tragödien glänzen jede durch schöne Einzelheiten; einheitliche Werke jedoch, in denen das Schwache gegen das Gute verschwindet, sind wohl nur die drei komischen Opern. Zweifellos neigte Donizettis Temperament und Talent (wie Rossinis), stärker zum Heiteren, Komischen als zur

Tragik. Wie erklärt sich trotzdem die so überaus geringe Zahl komischer Opern von Donizetti? Zunächst gewiß aus äußeren Umständen. Die Opera buffa nahm in Italien von jeher den zweiten Rang ein; sie verfügte nicht über die allerersten Gesangskräfte und war schlechter bezahlt, als die ernste Oper. Für den echteren Kunstwert jener heiteren Werke Donizettis spricht auch ihre ungleich stärkere Lebensdauer; die drei komischen Opern ragen heute noch wie gerettete Inseln aus einem Meere durchgefallener Tragödien Donizettis hervor. „L'Elisir d'amore", zuerst 1832 aufgeführt, ist heute 65 Jahre alt, für eine leichte, heitere Oper eine ziemliche Unsterblichkeit. In diesem „Liebestrank" tritt alles, was an der italienischen Musik eigentümlich und liebenswert ist, uns unbeirrt entgegen. Wie süß gesangvoll und in der Hauptsache auch immer dramatisch sind diese Melodien, diese Scenen! Ein natürliches Ebenmaß, wie es nur der italienischen Musik eigen, verbindet sich hier mit reizender Frische und einer fast genial zu nennenden Leichtigkeit. Ungemein hübsch kontrastiert das idyllische Element im „Liebestrank" mit dem soldatischen, und diese beiden wieder gegen ihre gemeinsame köstliche Folie, den alten Charlatan! Ohne Frage den Höhepunkt von Donizettis Schaffen, bezeichnet „L'Elisir" gemeinschaftlich mit „Don Pasquale" zugleich den Höhepunkt der Nach-Rossinischen Opera buffa. Im „Liebestrank" ist alles natürlich, genügsam, lebensfroh. Die Lebendigkeit steigert sich nicht selten zum Glänzenden, die Weichheit zur herzlichen Empfindung; selbst das „Gewöhnliche", so lähmend in heroischen und tragischen Opern, erscheint hier anmutig in der milderen Beleuchtung des Alltagslebens. Ein Freund

Felix Mendelssohns, Chorley erzählte einmal im Musical World, wie eines Tages in London ein Kreis von gelehrten" Komponisten und Musikkennern den „Liebestrank" in gründlicher Entrüstung verurteilte, wie Mendelssohn anfangs stumm und unruhig sich auf seinem Sessel hin und her bewegte und schließlich, um sein Votum gedrängt, ausrief: „Ich weiß nur, meine gelehrten Herren, daß ich sehr froh wäre, hätte ich den „Liebestrank" komponiert!" Wer gedenkt nicht gerne der Wiener Aufführungen des „Liebestrank", „Don Pasquale" und der „Regimentstochter" durch das unvergleichliche Gesangsquartett: Desirée Artôt, Calzolari, Everardi und Zucchini; dann der Adelina Patti als Norina in „Don Pasquale"! In Wien ist „Don Pasquale" (1843) vom Publikum viel tiefer gestellt worden, als „Linda"; in Paris geschah das Gegenteil. Ich glaube, die Pariser hatten Recht. Die Musik zu „Don Pasquale" ist durchzogen von jenem hellen, heitern Strom des Wohllautes, in dem wir das beneidenswerteste Patengeschenk erkennen, das die Natur den Italienern mitgegeben. Donizetti schlägt hier noch einmal die süßen Töne an, mit welchen sein „Liebestrank" bezaubernd zwei Welten durchzog. Obwohl die Italiener durch ihr bewegliches, frisches Temperament zur komischen Oper nachdrücklicher berufen erscheinen, als unsere bedächtigeren Landsleute, so leiden sie an hervorragenden Werken dieser Gattung kaum geringeren Mangel. An rein musikalischem Wert steht „Don Pasquale" dem „Liebestrank" nicht nach, er teilt mit ihm die Vorzüge melodischen Flusses, maßvollen Ausdrucks, abgerundeter Form, glücklicher Charakteristik. Einzelnes, wie die Tenor-Arie zu Anfang des zweiten Aktes und die

Serenade im dritten Akte, ist von reizender Schönheit. Nur durch das Libretto, dessen an sich dürftige Handlung sich obendrein im Frack und innerhalb von vier Wänden abspielt, ist „Don Pasquale“ entschieden im Nachteil. „Die Regimentstochter“ steht, in einiger Entfernung zwar, neben den zwei besten Opern Donizettis: dem „Liebestrank“ und „Don Pasquale“. Aus ihren Augen leuchtet Frohsinn und Witz; wie lustiger Vogelsang schmettern ihre Melodien, ein wenig keck die Haltung, doch anmutig. Schade nur, daß Regimentstochter und Umgebung fast ebensoviel sprechen als singen. In der ganzen Oper zeigt sich nicht nur Donizettis eigenstes liebenswürdiges Talent, sondern überdies die merkwürdige Biegsamkeit und Assimilierungskraft dieses Talents. Der Komponist schrieb die „Regimentstochter“ nicht bloß für die Bretter, sondern wirklich auch im Geiste der französischen Opéra comique. Die eigentümliche Breite und Schwere der italienischen Kantilenen ist beinahe abgestreift und weicht der schärferen Rhythmik, der feineren, lebhafteren Deklamation französischer Musik. In einigen Situationen, welche das schwere Geschütz der italienischen Phraseologie förmlich herausfordern — wie das Terzett im zweiten Akt: „Tous les trois réunis“ — weiß sich der Italiener so ganz und gar zu verleugnen, daß er uns mit einer graziösen Plauderei, deren Worte die drei Stimmen sich halb atemlos abfangen, überrascht. An Alltäglichkeit mit etwas trivialem Beischmack fehlt es natürlich auch nicht. Die ganze Tenorpartie ist auffallend dürftig, dafür erfreut Marie fast immer durch ihren ungeschminkten, soldatisch frischen Mut. Das Mädchen hat aber auch Gemüt. Ihre Romanze im ersten Akt („So

lebet wohl!"), mit dem wie sanftes Tageslicht in die Molltonart einfallenden F-dur und ihrem in zwei feingeschwungenen Bogen sich herabsenkenden Schluß, ist ein Stück nicht bloß von echt südlicher Formschönheit, sondern überdies von echter herzlicher Empfindung. Seltsam, daß die Momente des Ernstes und der Wehmut in Donizettis komischen Opern meist einen Ausdruck von Wahrheit, von schlichter Empfindung tragen, wie wir ihn in seinen Tragödien nur selten antreffen. Man denke an die Momente der Sehnsucht oder Zärtlichkeit im „Liebestrank" und „Don Pasquale". Das ist das Werk eines wohlthätigen Rückschlages: wahr und natürlich im Heiteren, im Komischen, bleibt Donizetti es unwillkürlich auch im Ausdruck ernsterer Empfindungen, sobald diese gleichsam nur die Staffage einer großen heiteren Landschaft bilden.

Überblickt man Donizettis Gesamtthätigkeit — „l'oeuvre" wie die Franzosen kurz und bündig sagen — so glaubt man vor einem überschwemmten Gefilde zu stehen, aus welchem nur noch ein halb Dutzend Bäume hervorragen. Alles übrige hat der unerbittliche Zeitstrom niedergelegt und fortgeschwemmt. Dies gilt insbesondere von Donizettis tragischen und heroischen Opern, welche den weitaus größten Raum in seiner Thätigkeit einnehmen. Angesichts der Centenarfeier gönnte ich mir das vielleicht etwas pedantische Vergnügen, eine Anzahl von Donizettis älteren Opern tragischen Inhalts durchzublättern — Opern, welche sämtlich mit mehr oder weniger Beifall in Wien aufgeführt worden sind und uns heute wie tausendjährige Mumien anstarren.

Da haben wir zum Beispiel „Roberto Devereux", die bekannte Essex-Geschichte, mit Elisabeth und Lady

Nottingham als weiblichen Hauptrollen. Wie lustig klingt die A-dur-Arie des Essex, mit der er in den Tod geht, worauf Elisabeth ihre Verzweiflung in einem ähnlichen Feuerwerk äußert! „L'assedio di Calais“ spielt 1347 im englischen Lager; die Rolle König Eduard III. war für Lablache geschrieben und von fürchterlichen Kriegerchören eingerahmt. Die Oper „Fausta“ spielt in Rom zur Kaiserzeit. Die Titelheldin, zweite Gemahlin Konstantins des Großen, enthusiasmierte das Publikum mit einer Walzer-Arie in Es-dur „Fuggi!“ und Konstantin der Große rührte es mit sehr unheroischen Klagen über seinen Sohn. „Der Wahnsinnige auf der Insel Domingo“ mit Ronconi in der Hauptrolle des wahnsinnigen Cardenio steckt wie alle bisher genannten Opern ganz im koloraturüberladenen Rossini-Stil. Größere Verbreitung und Beliebtheit genossen seinerzeit die Opern „Gemma di Vergy“, sie spielt 1428 unter Karl VII. in Berry und Vergy), dann „Ugo, conte di Parigi“ (altfranzösisches Sujet aus dem neunten Jahrhundert), worin die Pasta mit einer hübschen Allegretto-Cavatine „Là, nel natal mio suolo“ für alle sonstige Langweile entschädigte. „Parisina“ verdankte ihre vorübergehenden Erfolge der Caroline Ungher in der Titelrolle; das Sujet (nach Lord Byron) spielt in Ferrara im vierzehnten Jahrhundert. „Anna Bolena“ war eine der ersten Donizetti-Opern, die auch auf deutschen Bühnen Eingang gefunden hat. Im „Poliuto“ und L'esule di Roma“ griff Donizetti wieder nach dem alten Rom zurück. „Der Verwiesene aus Rom“ ist kein anderer als der ehemalige Tribun Septimius; als Verbannter hat er einem Löwen den Dorn aus der Tatze gezogen, dafür verschont

ihn das dankbare Tier, als es in der Arena gegen Septimius losgelassen wird. Eines gewissen Ansehens erfreute sich die andere römische Oper, „Poliuto“, welche unter dem Titel: „Les Martyrs“ in Paris, als „Römer in Melitone“ auch deutsch im Kärntnerthor-Theater gegeben ward, ohne starken, nachhaltigen Erfolg in einer dieser drei Gestalten. Eine Art Übergang von der unverfälscht Rossinischen Epoche Donizettis zu seiner von französischen, auch deutschen Elementen berührten letzten Periode bildet seine Oper: „Marino Faliero“ (Text nach dem Drama von Delavigne), die wir noch in einer der letzten italienischen Stagiones in Wien zu hören bekamen. Es ist schwer, wohl auch unnötig, diese Opern dem Leser schärfer zu charakterisieren. Wer eine davon kennt, der kennt sie alle. Erscheinen doch alle Personen mit langsamen, breiten Kantilenen, welche von gebrochenen Dreiklängen begleitet sind und sich von der Tonica zur Dominante bewegen. Nachdem dies Andante ruhig bis auf den letzten Tropfen abgeflossen ist, erdröhnen einige Trompeten-Akkorde; der Sänger stutzt einen Augenblick überrascht und wirft sich hierauf beherzt in ein lustiges Allegro, dessen jederzeit renommistischer Anstrich durch einen wohlbekannten Hackmesser-Rhythmus im Orchester glänzend gehoben wird. In Terzen und Sexten wird geliebt, verachtet, getanzt und gestorben — alles ein blaues, laues Meer von Dreiklängen; selig schwimmt der Italiener oben auf; der Deutsche zappelt eine Weile, dann ertrinkt er. Und doch sind diese unsäglich dürftigen, physiognomielosen Arien einst mit Entzücken gehört und da capo verlangt worden. Um das heute zu begreifen, müssen wir uns die hinreißenden italienischen

Stimmen und Talente vergegenwärtigen, welche all diese Opern aus der Taufe gehoben haben. In „Marino Faliero" sangen die Hauptrollen die Grisi (später Caroline Ungher), Rubini, Tamburini und Lablache — solch ein Künstlerverein braucht sich des Erträglichen nur warm anzunehmen, um es vornehm und liebenswürdig erscheinen zu lassen.

Aus der langen Reihe der rein italienischen ernsten Opern Donizettis hat das Festkomitee, wie vorauszusehen, die „Lucia di Lammermoor" herausgehoben. Von allen tragischen Opern Donizettis hat „Lucia" in allen Sprachen die größten und anhaltendsten Triumphe gefeiert. In Wien erreichte sie die größte Zahl der Wiederholungen, nämlich gegen 300. Daran reiht sich „Lucrezia" mit mehr als 200 Aufführungen. Mehr als hundert Vorstellungen hier erlebten „Linda", „Belisar", „Dom Sebastian", „Der Liebestrank", „Die Regimentstochter".

Von eminentem Interesse für Wien sind zwei ernste Opern, welche Donizetti als k. k. Kammer-Kompositeur für das Kärntnerthor-Theater geschrieben hatte: „Maria di Rohan" und „Linda di Chamounix". Beide verrieten Donizettis Achtung vor der traditionellen Gediegenheit deutscher Zuhörer. Sichtlich bestrebte sich der Maëstro, die bequeme Schablonen-Manier etwas zu vertiefen; die üblichsten und monotonsten Begleitsfiguren sind seltener gebracht oder doch ausgefüllt, die dramatische Schicklichkeit sorgfältiger gewahrt, die Instrumentation fleißiger. In „Maria di Rohan" versucht schon die effektvolle Ouvertüre einen höheren Flug; die erste Arie Marias und einige Kantilenen Enricos bringen glücklich erfundene, dabei charaktervolle Melodien.

Allein diese Aufwallungen haben einen sehr kurzen Atem; den schönen Anfängen oder sorgfältigen Einzelheiten folgt alsbald der alte Hackbrettgeist, der ewig lauernde Dämon der Terzen, Sexten und Unisono-Gänge. Musikalisch ist diese „Maria" so monoton, daß sie durchaus von ganz ungemeinen Kräften getragen sein muß, um nicht langweilig zu werden. Der an sich sehr dankbare Stoff ist Dumas' Drama „Un duel sous Richelieu" entnommen. Aber wie ungeschickt ist hier das effektvolle Material dramatisiert! Bei aller Dürftigkeit ist die Intrigue dennoch unklar; der Autor reiht in ermüdender Folge Arie an Arie und läßt uns nach einem Chorsatz schmachten. Im zweiten Akte steigert sich zwar die dramatische Bewegung, allein ihr Kulminationspunkt mahnt an die Situation des Schlußduetts im vierten Akte der „Hugenotten" mit einer Handgreiflichkeit, welche Dichter und Komponist um jeden Preis zu vermeiden hatten. Die 1842 zum ersten Male mit Jubel aufgenommene „Linda" erlebte in Wien dreißig Jahre später (1872) noch ein flüchtiges glänzendes Aufflackern durch Adelina Patti in der Titelrolle. Die Oper hat niemals zu meinen Lieblingen gezählt. Der Gedanke, für ein deutsches Publikum zu schreiben, eiferte den Komponisten allerdings zu größerer Sorgfalt an; schon die Ouvertüre (wie jene zu „Maria di Rohan") hebt sich ansehnlich über die italienische Schablone empor. An vielen Stellen dieser Oper ist das Orchester feiner behandelt als gewöhnlich, desgleichen der dramatische Ausdruck, welcher in einzelnem, z. B. dem Anfang des Duetts zwischen Linda und ihrem Vater (zweiter Akt), eine bemerkenswerte Prägnanz erreicht. Ueberall hingegen, wo melodiöse Inspiration

schöpferisch eintreten soll, namentlich in den Liebesscenen, wird die Musik platt und geistlos. Es ist nicht eine Nummer in der „Linda", welche an das Sextett oder Edgars Sterbescene in „Lucia", an das Terzett oder Schlußduett im zweiten Akte der „Lucrezia" hinanreicht. Die größere Mühe und Sorgfalt entscheidet eben nicht allein. Donizettis melodiöse Erfindung war offenbar mit der „Linda" (1842) schon in das Stadium der Erschöpfung getreten; noch einmal danach folgte ein glänzendes Aufflackern („Don Pasquale", 1843), dann erlosch die Flamme.

Es war ein naheliegender, glücklicher Gedanke, für das Jubiläums-Repertoire auch eine von den auf französischen Text komponierten Opern Donizettis zu wählen. Man hat den Maëstro ein musikalisches Chamäleon genannt, das wechselnd die Farbe des Landes annimmt, auf dem es sich eben befindet. Von dem starken und günstigen Einfluß französischen Musikgeistes auf „Don Pasquale" und die „Regimentstochter" war bereits die Rede. Unter Donizettis ernsten Opern französischer Herkunft konnte nur „La Favorite" und „Dom Sebastian" in Frage kommen. Man hat sich in Bergamo mit Recht für die „Favorite" entschieden. „Dom Sebastian", der einzige konsequent durchgeführte Versuch Donizettis im Stil der französischen Großen Oper, bedarf einer sehr großen Bühne und prunkvollen Ausstattung zur scenischen Entfaltung des imposanten Leichenzuges. Hat man doch, boshaft genug, den „Dom Sebastian" eine prachtvolle Begräbnisfeier mit angehängter Oper genannt. So entschied man sich denn mit Recht für „La Favorite", trotz der Geringfügigkeit

mehrerer ihrer Musikstücke. Obwohl Donizetti diese Oper weit mehr im französischen als im italienischen Geschmack komponiert hatte, so fand sie doch in Paris nur eine kühle Aufnahme. Überhaupt hat außer „Don Pasquale" seltsam genug, keine von Donizettis für Paris geschriebenen Opern dort einen entschiedenen und unwidersprochenen Erfolg errungen. Mit Unrecht erklärte die Pariser Kritik die „Favorite" für eine der mittelmäßigsten Arbeiten des berühmten Maëstro, der sogar für seine Partitur nur schwer und unter ungünstigen Bedingungen einen Verleger fand. Diesmal ereignete sich der in der französischen Theatergeschichte überaus seltene Fall, daß die Provinz das Urteil der Hauptstadt kassierte. Auf allen Provinzbühnen mit glänzendem Erfolg gegeben, fand „La Favorite" erst allmählich eine bessere Aufnahme bei der Großen Oper, wo sie noch heute eines der beliebtesten Repertoirestücke bildet. Die beiden ersten Akte enthalten viel Mittelmäßiges und Langweiliges, obgleich auch hier die einleitende Scene zwischen Fernando und dem Großkomtur (dramatisch eine der besten Expositionen, die wir kennen), der Frauenchor und die hübsche Balletmusik günstig hervorstechen. Der dritte Akt hebt sich schon zu bedeutenderer Höhe; die Romanze des Königs, noch mehr die Arie Leonorens (eine der hübschesten von Donizetti) und das sehr effektvolle Finale sind von bester Wirkung. Der vierte Akt ist wohl das Beste, was Donizetti je auf dem Gebiet der ernsten Oper geleistet hat. Mit bemerkenswerter Mäßigung, Weichheit und Empfindung schmiegt sich hier die Musik an die ergreifende Situation. Ja ein bei Donizetti nirgends

sonst vorfindliches eigentümliches Helldunkel, eine Ahnung mittelalterlicher Kloster-Romantik schimmert mild und wohlthuend aus diesen Klängen. Seltsamerweise ist dieser vierte Akt eine nachträgliche Ergänzung, gleich manchem anderen bewunderten Musikstück, das man mit innerer Notwendigkeit aus der Grundidee entsprossen glaubt. Wie Rossini das Schlußgebet des „Moses“ erst für die zweite Vorstellung nachkomponierte, wie Meyerbeer erst während der Proben zu den „Hugenotten“ auf die Idee eines großen Liebesduetts nach der Waffenweihe verfiel, so hatte auch Donizetti diesen vierten Akt zu einer zuerst dem Renaissance-Theater zugedachten Oper: „L'ange de Nisida“, rasch hinzukomponiert, um letztere in passender Umgestaltung für die Pariser Große Oper tauglich zu machen. Den Darstellern der Leonore und des Fernando bietet „Die Favoritin“ bedeutende dramatische Aufgaben; ein Grund mehr, weshalb man diese in Frankreich ununterbrochen gepflegte Oper auch in Deutschland gern wieder hervorsucht, wenn eine geniale Künstlerin wie Pauline Lucca sich dafür findet.

Donizettis Persönlichkeit denken wir uns sympathisch und liebenswürdig, überaus heiter und anregend im Verkehr. So wird er uns übereinstimmend von seinen Zeitgenossen geschildert. Voll Ehrfurcht sprach er von den großen Meistern, mit herzlicher Anerkennung von fremden Leistungen, mit größter Bescheidenheit von seinen eigenen.

---

Nachschrift: Über den thatsächlichen Verlauf und Erfolg der Festvorstellungen in Bergamo vermag ich aus

eigener Anschauung nicht zu berichten. Sicheren Nachrichten zufolge hatte ich mein Fernbleiben nicht zu bereuen. Die Aufführungen sollen so ungenügend ausgefallen sein, daß namentlich die erste Festvorstellung unter Zischen und Pfeifen des Publikums mühselig zu Ende gelangte.



Druck von G. Bernstein in Berlin.

In den bisher erschienenen XXV Abteilungen gelangten nachstehende Werke zur Ausgabe:

### Abteilung I

**Bodenstedt, Fr. v.,** Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffys.

**Hanslick, Eduard,** Die moderne Oper.

***Löher, Franz v.,** Kampf um Paderborn 1597—1604.

**Osenbrüggen, E.,** Die Schweizer. Daheim und in der Fremde.

***Reitlinger, Edm.,** Freie Blicke. Populärwissenschaftliche Aufsätze.

***Schmidt, Adolf,** Historische Epochen und Katastrophen.

***Sybel, H. v.,** Vorträge und Aufsätze.

### Abteilung II

***Auerbach, Berthold,** Tausend Gedanken des Collaborators.

***Bodenstedt, Fr. v.,** Shakespeares Frauencharaktere.

***Frenzel, Karl,** Renaissance- und Rococo-Studien.

***Gutzkow, Carl,** Rückblicke auf mein Leben.

***Heyse, Paul,** Giuseppe Giusti, Gedichte.

***Hoyns, Georg,** Die alte Welt.

***Richter, H. M.,** Geistesströmungen.

### Abteilung III

**Bodenstedt, Fr. v.,** Der Sänger von Schiras, Hafisische Lieder.

**Büchner, Ludwig,** Aus dem Geistesleben der Tiere.

***Goldbaum, W.,** Entlegene Culturen.

***Lindau, Paul,** Alfred de Musset.

**Lorm, Hieronymus,** Philosophie der Jahreszeiten.

***Reclam, C.,** Lebensregeln für die gebildeten Stände.

**Vambéry, Hermann,** Sittenbilder aus dem Morgenlande.

### Abteilung IV

***Dingelstedt, Franz,** Litterarisches Bilderbuch.

**Büchner, Ludwig,** Liebesleben in der Tierwelt.

**Lazarus, M.,** Ideale Fragen.

***Lenz, Oscar,** Skizzen aus Westafrika.

***Strodtmann, Ad.,** Lessing. Ein Lebensbild.

***Vogel, H. W.,** Lichtbilder nach der Natur.

***Woltmann, Alfred,** Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte.

### Abteilung V

**Hanslick, Eduard,** Musikalische Stationen. (Der „Modernen Oper" II. Teil.)

**Cassel, Paulus,** Vom Nil zum Ganges. Wanderungen in die orientalische Welt.

***Werner, Reinhold,** Erinnerungen und Bilder aus dem Seeleben.

***Lauser, W.,** Von der Maladetta bis Malaga. Zeit- und Sittenbilder aus Spanien.

### Abteilung VI

***Lorm, Hieronymus,** Der Abend zu Hause.

***Schmidt, Max,** Der Leonhardsritt. Lebensbilder aus dem bayerischen Hochlande.

***Genée, Rudolf,** Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels.

***Kreyssig, Friedrich,** Litterarische Studien und Charakteristiken.

### Abteilung VII

***Weber, M. M., Freiherr von,** Vom rollenden Flügelrade.

***Ompteda, Ludwig, Freiherr von,** Aus England. Skizzen und Bilder.

**Hopfen, Hans,** Lyrische Gedichte und Novellen in Versen.

***Das moderne Ungarn.** Herausgegeben von Ambros Neményi.

**Abteilung VIII**

**Ehrlich, H.,** Lebenskunst und Kunstleben.

**Hanslick, Eduard,** Aus dem Opernleben der Gegenwart. (Der „Modernen Oper“ III. Teil.)

***Reuleaux, F.,** Quer durch Indien. Mit 20 Original-Holzschnitten.

**Klein, Hermann, J.,** Astronomische Abende. Geschichte und Resultate der Himmels-Erforschung.

**Abteilung IX**

**Brahm, Otto,** Heinrich von Kleist. (Preisgekröntes Werk.)

**Egelhaaf, G.,** Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation. (Preisgekröntes Werk.)

**Jastrow, J.,** Geschichte des deutschen Einheitstraumes und seiner Erfüllung. (Preisgekr. Werk.)

***Gottschall, Rud. v.,** Litterarische Totenklänge und Lebensfragen.

**Abteilung X**

***Preyer, W.,** Aus Natur- u. Menschenleben.

***Jähns, Max,** Heeresverfassungen u. Völkerleben. Eine Umschau.

***Lotheissen, Ferdinand,** Margarethe von Navarra.

**Hanslick, Eduard,** Concerte, Componisten und Virtuosen.

**Abteilung XI**

***Gneist, Rudolf v.,** Das englische Parlament in tausendjährigen Wandlungen vom 9. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts

**Güssfeldt, Paul,** In den Hochalpen. Erlebnisse a. d. Jahr. 1859—1885.

***Meyer, M. Wilhelm,** Kosmische Weltansichten. Astronomische Beobachtungen und Ideen aus neuester Zeit.

***Brugsch, H.,** Im Lande der Sonne. Wanderungen in Persien.

**Abteilung XII**

***Meyer, Jürgen Bona,** Probleme der Lebensweisheit. Betrachtungen.

***Herrmann, Emanuel,** Cultur und Natur. Studien im Gebiete der Wirtschaft.

**Büchner, Ludwig,** Thatsachen und Theorien aus dem naturwissenschaftl. Leben der Gegenwart.

**Hanslick, Eduard,** Musikalisches Skizzenbuch. (Der „Modernen Oper“ IV. Teil.)

**Abteilung XIII**

**Geffken, F. H.,** Politische Federzeichnungen.

**Lesseps, Ferdinand von.** Erinnerungen.

**Meyer, M. Wilh.,** Die Entstehung der Erde und des Irdischen.

***Bodenstedt, Friedrich v.,** Erinnerungen aus meinem Leben. I. Bd.

**Abteilung XIV**

***Falke, Jacob von,** Aus dem weiten Reiche der Kunst.

***Herrmann, Emanuel,** Sein und Werden in Raum und Zeit.

***Henne am Rhyn, O.,** Kulturgeschichtliche Skizzen.

***Preyer, W.,** Biologische Zeitfragen.

**Abteilung XV**

**Hanslick, Ed.,** Musikalisches und Litterarisches. (Der „Modernen Oper“ V. Teil.)

***Bodenstedt, Fr. v.,** Erinnerungen aus meinem Leben. II Band.

***Hellwald, Fr. von,** Die Welt der Slawen.

***Spielhagen, Fr.,** Aus meiner Studienmappe.

**Abteilung XVI**

**Büchner, Ludwig,** Das goldene Zeitalter.

**Brugsch, H.,** Steininschrift und Bibelwort.

**Meyer, M. Wilh.,** Mussestunden eines Naturfreundes.

***Sterne, Carus,** Natur und Kunst.

### Abteilung XVII

**Hanslick, Ed.,** Aus dem Tagebuche eines Musikers. Der „Modernen Oper" VI. Teil.
***Henne am Rhyn, O.,** Die Frau in der Kultur-Geschichte.
***Gottschall, Rud. v.,** Studien zur neuen deutschen Litteratur.
***Falke, Jacob v.,** Geschichte des Geschmacks.

### Abteilung XVIII

**Werner, Reinhold,** Auf fernen Meeren und Daheim.
***Ullrich, Titus,** Reisestudien.
**Jähns, Max,** Über Krieg, Frieden und Kultur.
***Diercks, G.,** Kulturbilder aus den Vereinigten Staaten.

### Abteilung XIX

**Ehlers, Otto E.,** An indischen Fürstenhöfen. I. Band.
**Ehlers, Otto E.,** An indischen Fürstenhöfen. II. Band.
**Brugsch, H.,** Mein Leben und mein Wandern.
**Ehlers, Otto E.,** Im Sattel durch Indo-China. I. Band.

### Abteilung XX

**Hanslick, Ed.,** Aus meinem Leben. I. Band.
**Ehlers, Otto E.,** Im Sattel durch Indo-China. II. Band.
**Hanslick, Ed.,** Aus meinem Leben. II. Band.
***Fitzner, Rud.,** Die Regentschaft Tunis.

### Abteilung XXI

***Falke, Jacob von,** Aus alter und neuer Zeit.
***Frenzel, Karl,** Rokoko, Büsten und Bilder.
***Ehrlich, H.,** Modernes Musikleben.
**Wegener, Georg,** Herbsttage in Andalusien.

### Abteilung XXII

**Hanslick, Ed.,** Fünf Jahre Musik. (Der „Modernen Oper" VII. Teil.
**Dove, Karl,** Südwest-Afrika.
***Herrmann, E.,** Das Geheimnis der Macht.
**Ehlers, Otto E.,** Im Osten Asiens.

### Abteilung XXIII

**Wegener, Georg,** Zum ewigen Eise.
**Werner, R.,** Salzwasser.
**Hirschfeld, G.,** Aus dem Orient.
**Haacke, W.,** Aus der Schöpfungswerkstatt.

### Abteilung XXIV

**Karpeles, Gustav,** Litterarisches Wanderbuch.
**Dove, Karl,** Vom Kap zum Nil.
**Seidel, A.,** Transvaal.
**Tanera, Carl,** Aus drei Weltteilen

### Abteilung XXV

**Hanslick, Ed.,** Am Ende des Jahrhunderts.

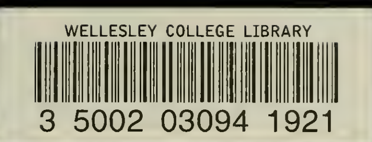
---

## Bezugs-Erleichterung.

Damit die verehrlichen Mitglieder, welche dem Verein neu beitreten, Gelegenheit haben, sich aus den früher erschienenen Abteilungen die ihnen zusagenden Werke **billiger als zum Ladenpreise von 6—5 Mark** für den Band beschaffen zu können, haben wir bei einer **Auswahl** aus den mit einem * bezeichneten Bänden zur Erleichterung des Bezuges eine bedeutende Preisermässigung eintreten lassen, und zwar in der Weise, dass nach freier Wahl

| | anstatt | jetzt | |
|---|---|---|---|
| 10 Bände | 60— 80 ℳ | 35 ℳ | kosten. |
| 15 „ | 90—120 „ | 50 „ | „ |
| 20 „ | 120—160 „ | 65 „ | „ |
| 25 „ | 150—200 „ | 80 „ | „ |
| 30 Bände | 180—240 ℳ | 95 ℳ | kosten. |
| 35 „ | 210—280 „ | 110 „ | „ |
| 40 „ | 240—320 „ | 125 „ | „ |
| 50 „ | 300—400 „ | 155 „ | „ |






ML 60 .H21 8
Hanslick, Eduard, 1825-1904.
Die moderne Oper

